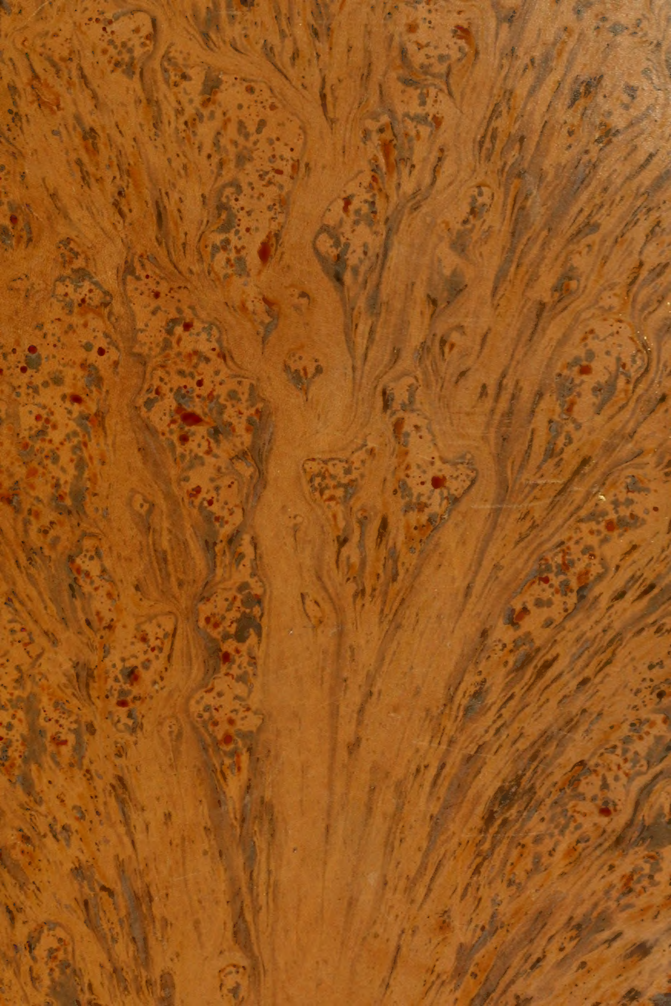


GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

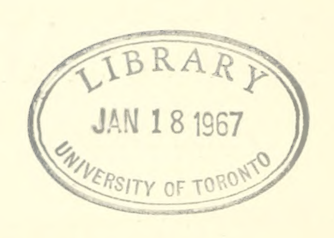
VINGT-DEUXIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PERIODE

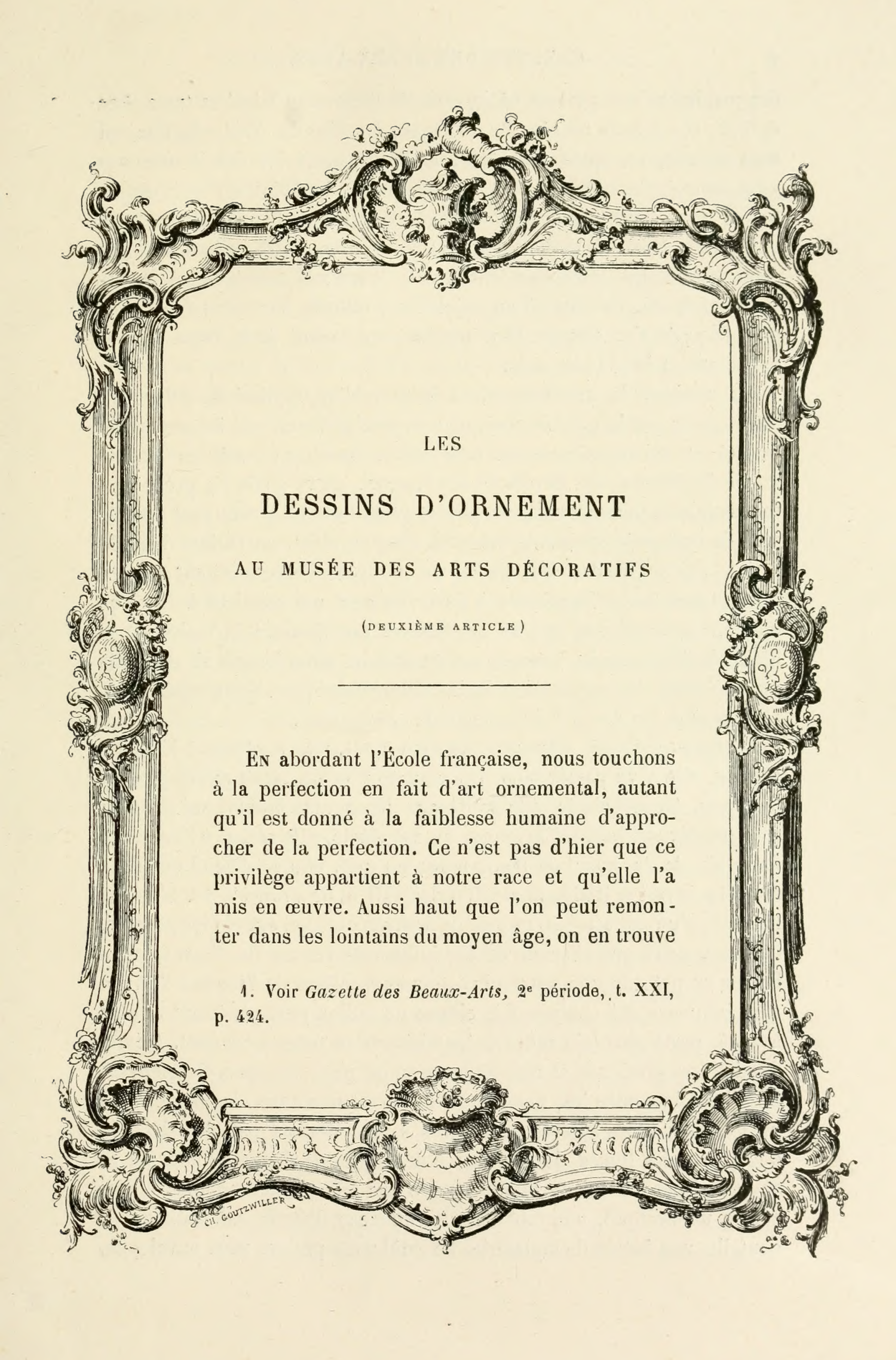
TOME VINGT-DEUXIÈME


A. Quantin imprimeur 7
r. S. Benoit 7 à Paris



LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1880
HERVY.DEL.





LES

DESSINS D'ORNEMENT

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

(DEUXIÈME ARTICLE)

En abordant l'École française, nous touchons à la perfection en fait d'art ornemental, autant qu'il est donné à la faiblesse humaine d'approcher de la perfection. Ce n'est pas d'hier que ce privilège appartient à notre race et qu'elle l'a mis en œuvre. Aussi haut que l'on peut remonter dans les lointains du moyen âge, on en trouve

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 424.

des manifestations partout où la main de l'homme a laissé sa trace. Les églises, ces grands musées de l'époque, au dire de Viollet-le-Duc, en sont pleines, et, après mille ans, en font passer les débris sous nos yeux étonnés dans la flore de leurs frises et la végétation de leurs chapiteaux, dans leurs carrelages, dans leurs vitraux, leurs stalles, leurs vêtements, leurs diptyques, leurs antiphonaires, leurs calices ou leurs ostensoirs, leurs crosses ou leurs croix, leurs reliquaires, leurs flabellums, etc., etc. Partout où un objet usuel offre le plus petit espace, le goût français s'en empare et y imprime son cachet de la façon la plus opportune et la plus exquise.

La mesure, la convenance, la justesse d'appropriation, telles sont les nuances que le goût français met en pratique avec une incomparable facilité et qui constituent sa supériorité. Quelle que soit la variété infinie des besoins des formes ou des époques, notre génie s'y prête avec une souplesse merveilleuse, *semper et ubique paratus*, trouvant tout de suite le type qui convient le mieux à chaque objet, en variant l'application suivant qu'il a affaire à tel ou tel ordre d'idées, évitant par un instinct spontané d'appliquer à l'orfèvrerie ce qui convient à la céramique, au mobilier ce qui est du domaine des tissus, à la tapisserie le décor de l'ébénisterie, rencontrant du premier coup les lois si délicates qui régissent l'ornementation de la matière fabriquée. Notre supériorité, je le répète, est due à l'observance de ces nuances.

Cette supériorité, elle remonte bien haut, elle a résisté à bien des assauts, elle a vu passer bien des courants, et ne paraît pas disposée à abdiquer. Au XIVe siècle, elle se dégage du courant italien, qui pendant soixante-dix ans partit d'Avignon; au XVe siècle, elle résiste à l'influence flamande de la cour de Bourgogne; au XVIe, elle se défend contre la nouvelle invasion italienne de Charles VIII et de François Ier. Si même l'on suit d'un œil attentif ces grands mouvements qui agitent les peuples, on remarquera que chacune de ces influences venues de l'étranger en France en précède une autre plus puissante, allant de France à l'étranger; influence qui chaque fois creuse un sillon plus pénétrant et plus avancé, porte plus loin notre prépondérance et notre ascendant. A cette domination gracieuse et bienveillante on ne peut échapper. Que peuvent faire les lois contre les mœurs, ou des armées contre des modes ? On peut résister à des soldats, on répond à des décrets par des décrets, on oppose des lignes de douanes à des lignes de douanes; mais on ne se défend pas contre un bijou, contre une faïence, contre une reliure, contre un éventail, une tabatière, un morceau d'étoffe, un lambeau de dentelle, une bande de tapisserie. Le goût vous presse, vous enveloppe,

vous emporte; et l'on se soumet secrètement aux lois de la France que l'on repousse ouvertement.

Nous ne pouvons rien montrer de ces grands hommes oubliés : André Beauneveu, le peintre de Jehan de Berry, Jehan Fouquet, le peintre de Charles VII, Jean Poyet, le peintre de Charles VIII, qui, dans la décoration des manuscrits, ont poussé la correction du dessin et la grâce du coloris jusqu'aux dernières limites. Nos dessins français ne remontent pas plus haut que la première moitié du xvie siècle, vers 1540 environ. A ce moment, nous sommes en pleine marée italienne. Le premier flot a laissé sa trace à Gaillon et à Tours; le second, par le Rosso, le Primatice et Niccolo dell'Abbate, fonde cette école de Fontainebleau qui pousse l'élégance des formes et la sveltesse des contours jusqu'au maniérisme, et laisse sa trace sur toutes nos productions, jusqu'à la limite du xviie siècle.

Le vieux René Boyvin, bien connu comme graveur des œuvres du Rosso, a-t-il dessiné lui-même des pièces d'orfèvrerie de table, comme le ferait supposer la Navicelle prêtée par M. Bérard (n° 45)? M. Duplessis s'était déjà posé cette question dans son *Histoire de la Gravure en France*, et ne l'a pas résolue. Je n'ai pas la prétention d'en savoir plus long que M. Duplessis. Je la laisse donc de côté, tout en reconnaissant que, comme style, comme exécution, la Navicelle justifie suffisamment son attribution à René Boyvin. Qu'elle soit de lui ou d'un autre, peu importe. Ce qui intéresse tout le monde, c'est que c'est une œuvre élégante et charmante d'un orfèvre français, vers 1550.

A la suite du livre que M. Didot a consacré à l'insaisissable Jean Cousin, il y en aurait un nouveau à écrire, où l'on se laisserait moins séduire par d'ingénieux rapprochements, où l'on tiendrait un compte plus exact des œuvres, où l'on profiterait, en un mot, des découvertes faites depuis quinze ans, à l'instigation même des travaux de M. Didot. Ce livre ne diminuerait nullement Jean Cousin, mais le montrerait sous un jour différent et peut-être plus élevé. D'œuvres authentiques, indiscutables de Jean Cousin, on ne connaît que les deux tableaux *le Jugement dernier* du Louvre et l'*Eva prima Pandora*, de Sens, et plusieurs magnifiques gravures, notamment la *Mise au Tombeau*, l'*Annonciation*, *Saint Paul à Damas*. Elles sont exécutées dans un style plus élevé que les deux tableaux, mais la question est de savoir si elles reproduisent des compositions originales de Cousin. Nous savons, en outre, que Cousin était sculpteur et architecte. Que reste-t-il pour justifier cette tradition? Le monument de l'amiral Chabot est-il de lui? C'est fort douteux. Et ses œuvres d'architecture, où sont-elles? Quelles traces effectives ou

traditionnelles en ont été conservées? Et ses verrières, et ses orfèvreries? Les vitraux de Saint-Gervais, de Vincennes, de Champigny sont-ils de lui? En a-t-il exécuté les cartons? ou les a-t-il seulement inspirés? On voit à combien de questions aura à répondre l'érudit qui entreprendra la publication que nous appelons de tous nos vœux.

Le Louvre a longtemps exposé dans les vitrines du Musée des Souverains un livre d'heures ayant appartenu à Henri II (n° 63 du catalogue Barbet de Jouy). M. Didot en attribuait les miniatures à Jean Cousin et n'a pas apporté, que je sache, de preuve à l'appui de son opinion. J'ai eu l'honneur de discuter souvent cette attribution avec lui, ayant ce précieux volume sous les yeux. Je différais d'avis avec mon savant collègue, et naturellement le résultat de nos discussions consistait à nous maintenir plus fermement chacun dans notre opinion. Quoi qu'il en soit, et en admettant que les miniatures de ce manuscrit soient de la main de Jean Cousin, elles pourraient bien être la meilleure preuve que celles du frontispice, appartenant à M. Destailleur, exposé sous le n° 88, n'en sont pas, et qu'ici encore le catalogue a fait acte de prudence en enregistrant cette œuvre sous la rubrique : *École de...* Mais en fait de miniatures de Jean Cousin, où est le point de repère, l'étalon officiel auquel on puisse s'en rapporter? Est-il seulement prouvé que Jean Cousin ait fait des miniatures? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'une fois l'Exposition ouverte, la famille Didot a bien voulu envoyer un volume de miniatures exécutées dans un goût semblable au frontispice n° 88, et auquel il ne manque précisément que ce frontispice pour être complet. Les deux envois se complètent donc l'un par l'autre. Sont-ils de Jean Cousin? Toute la question est là.

L'Orléanais Étienne Delaulne a été un adepte, et très probablement un élève de Cousin; au moins a-t-il répété des gravures de Cousin, notamment le *Saint Paul à Damas*. Comme vulgarisateur de motifs décoratifs, il a joué en France le rôle des Beham, des Altorfer, des Solis, des de Bry, des Amman en Allemagne. Il est difficile d'imaginer une imagination plus féconde et une main plus preste. Aux six dessins exposés l'année dernière à l'École des beaux-arts sont venus s'en joindre neuf empruntés aux collections Destailleur et Berard; ce qui constitue un total de quinze dessins, soit originaux (nos 126 à 136), soit attribués (nos 137 à 139), très suffisant pour permettre d'apprécier la manière d'Etienne Delaulne. M. de Chennevières avait déjà parlé de ces six premiers dessins dans son compte rendu de l'année dernière. Je ne puis que m'emparer de l'opinion d'un juge si autorisé pour apprécier l'ensemble des Delaulne de cette année. « Les quatre Étienne Delaulne,



COMPOSITION POUR UN PANNEAU DÉCORATIF, PAR ANTOINE WATTEAU.

(Sanguine de la collection de M. de Goncourt.)

dessinés à la plume, sur vélin, sont de la plus belle qualité de ce maître précieux, de son invention la plus abondante, de sa plus fine exécution, particulièrement le premier (c'est notre nº 126), qui est le profil d'une décoration de plat, et dont les médaillons représentent des sujets divers de la vie de Moïse. Voir au Louvre un autre dessin pareillement rond, consacré à des sujets analogues de la vie de Moïse et qui fait pendant à celui-ci. Les trois autres Delaulne : *la Foi* (nº 127), *l'Astronomie* (nº 128), *les Sciences* (nº 130), semblent être des projets de tapisserie, et il s'en trouve d'autres de la même suite dans la collection Destailleur (nºs 129, 135, 137, 138), dans le legs de M. His de la Salle, au Musée d'Orléans, et à l'Académie de Venise. On a attribué à l'école d'Étienne Delaulne deux études aquarellées pour gardes d'épées (collection de M. le duc d'Aumale, nºs 139, 140), bons dessins d'armurier de l'époque des Valois, mais qui n'ont pas forcément d'attache avec Delaulne. » Nous signalerons, comme un Étienne Delaulne des plus caractéristiques et des plus remarquables, le nº 135, appartenant à M. Destailleur. Les sujets qu'il représente figurent dans l'œuvre gravé du maître et ont été catalogués par M. Robert Dumesnil, sous les nºs 404 et 409 (*le Peintre graveur français*).

Les chroniqueurs et les poètes contemporains nous ont mis au courant des regrets que causa à Henri III la mort de ses deux favoris Quélus et Maugiron, tués par Entraguet et Riberac, dans le fameux duel de trois contre trois, qui eut lieu le 27 avril 1578, sur l'emplacement actuel de la rue des Tournelles, près la rue Saint-Antoine. L'on sait également avec quelle somptuosité furent faites, quelques jours après, les obsèques dans l'église Saint-Paul. M. Lenoir a prêté un dessin à la plume, représentant un des cénotaphes (nº 303) élevés provisoirement dans l'église, et destinés à être reconstruits plus tard en pierre et en marbre. La journée des Barricades et la mort du roi ne permirent pas de donner suite à ce projet. Le dessin de M. Lenoir offre cette particularité qu'il porte la signature d'une des surintendantes des bâtiments de Catherine de Médicis, qui en a eu plusieurs. En 1578, elle se nommait Antoinette de Latour-Landry, femme de Claude Gouffier, marquis de Boisy, grand écuyer de France. M. Lenoir attribue ce dessin à Germain Pilon. La comparaison avec le dessin du Louvre (nº 1894 du catalogue Tauzia) ne confirme pas cette attribution.

Les Mémoires et les Annales du XVIᵉ siècle parlent avec complaisance des entrées des souverains dans leurs bonnes villes. Ils énumèrent les dépenses faites par les municipalités pour contribuer à l'éclat de ces fêtes. Le programme invariable consistait à construire pour quelques

jours des arcs de triomphe en planches et en toile peinte, des fontaines jetant l'eau, le vin et le lait par leurs conduits, des théâtres sur lesquels se jouaient des à-propos épisodiques, plus ou moins transparents et rarement spirituels. Des artistes de toutes classes, et souvent du premier ordre, étaient chargés d'orner de peintures et de sculptures ces légères constructions, dont de nombreuses gravures ont conservé le souvenir. MM. Beurdeley et de Chennevières ont trouvé dans leurs cartons des dessins qui donnent de ce genre de décoration une idée plus complète que ne pourraient le faire de nombreuses pages de chroniques. Le premier expose un projet de fontaine, portant le chiffre croisé de Henri II et de Catherine de Médicis (n° 408); le second, un projet de château merveilleux qui pourrait bien être de l'école italienne et qui porte sur un écusson l'aigle de la maison d'Este (n° 413).

A défaut de terme de comparaison, il serait curieux de savoir sur quoi repose l'attribution à Hugues Sambin, l'architecte bourguignon du xvie siècle, des deux dessins appartenant à M. Destailleur. Le premier représente un encadrement de niche (n° 366) ; le second, des copies de tricliniums antiques (n° 367). Ces dessins remontent évidemment au xvie siècle et sont très probablement dus à un architecte; mais, de là à les regarder comme l'œuvre incontestable de l'artiste qui éleva en 1538 le portail occidental de Saint-Michel de Dijon, il y a loin. Je ne nie pas la valeur de cette attribution ; mais, ne connaissant ni à Dijon ni à Paris aucun dessin original de Hugues Sambin, je souhaiterais, je le répète, savoir sur quoi elle s'appuie.

Le caractère de l'École du Primatice est inscrit d'une façon moins accentuée dans les deux dessins de Woeriot, prêtés par MM. Destailleur et Bérard, une *Poignée d'épée* (n° 401) et une *Dague* et deux *Couteaux* (n° 402), que dans ceux qui viennent de passer sous nos yeux. M. Duplessis explique très justement la raison de cette différence. « Pierre Woeriot, dit-il, n'emprunta rien aux exemples étrangers. Habitant la province, Lyon en particulier, il ne put, comme les autres graveurs, se tenir absolument au courant de l'art en vogue. C'est ce qui explique l'élégance mesurée et le goût particulier de ses ornements, et, d'autre part, ce qui excuse la rudesse pittoresque de ses compositions. » (*Histoire de la gravure en France,* p. 64.) Woeriot était un artiste provincial : de là son originalité.

Un des premiers actes de Henri IV, quand il fut redevenu maître de son royaume, fut d'organiser un centre, une école qui lui fournît les artistes nécessaires à la décoration des *bâtiments* qu'il projetait. Il établit cette école à Fontainebleau, qui, depuis François Ier, et malgré trente

années de troubles et de malheurs, était resté une espèce de Versailles de la royauté. Les traditions du Rosso et du Primatice s'y étaient maintenues; plusieurs familles gardiennes de ces traditions y vivaient encore. Sous la main de Sully, Fontainebleau redevint, en quelques années, une école aussi complète pour le moins que le furent les Gobelins soixante-dix ans plus tard. Toutes les branches de l'art, depuis des architectes jusqu'à des *brodeurs de jardins*, y étaient représentées. Le temps a conservé bien peu d'œuvres de cette demi-renaissance, mais dans celles qui restent l'on peut constater un effort déjà sensible du génie français pour se dégager de l'influence italienne. Les plus connus des artistes de ce moment sont (parmi les peintres) : Roger de Rogery, Toussaint Dubreuil, Martin Fréminet le père, Ambroise Dubois, Josse de Voltigean, Jean d'Hoey, Jean de Vernansal, François Porbus, Jacob Bunel; (parmi les sculpteurs) : François Testu, Barthelemy Tremblay, François Lavaquerie, Barthélemy Prieur, Pierre Biard le père; (parmi les architectes) : Claude Martin, Henri Collin, Gracieux Jamin et le jardinier Claude Nivelon, dont l'arrière-descendant a laissé un nom à côte de Nattier. Cette école se maintint pendant toute la durée du règne de Louis XIII et jusqu'aux premières années de Louis XIV, non pas sans doute à l'état de corps influent et enseignant, mais du moins comme personnel, et l'on retrouve des descendants de ces artistes parmi ceux employés par Fouquet au château de Vaux, de 1655 à 1661.

En étudiant de près ce que l'on a quelquefois appelé la « seconde école de Fontainebleau », on y remarque, dans les noms d'abord et même dans le peu d'œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous, la présence d'un courant flamand très sensible : Ambroise Dubois est Flamand, les d'Hoey sont Flamands, les Voltigean sont Flamands, Porbus est Flamand. D'où vient cette invasion? quelles en sont les causes? L'insuffisance des documents paralyse la réponse. Que le hasard y soit pour quelque chose, je le crois; mais je crois également que le génie français n'aura pas vu, sans un secret plaisir et sans un peu de complicité, cette seconde invasion, trop faible pour constituer un danger, assez forte pour achever de détruire l'influence italienne, alors sur ses fins. Il s'est glissé entre les deux.

Les deux projets de décoration de Toussaint Dubreuil (nº 147, prêté par M. de Chennevières) et de Fréminet (nº 164, prêté par M. Destailleur) se ressentent de cette lutte entre deux tendances. C'est de l'Étienne Delaulne, mais de l'Étienne Delaulne modifié par un élément dont la présence eût bien surpris trente ans auparavant. Tous deux ont été faits pour la chapelle de Fontainebleau, celle connue sous le vocable

de la *Sainte-Trinité.* Il est probable qu'ils seront restés à l'état de projet, car on ne les retrouve pas dans les peintures de cette chapelle, qui existent encore. A la même époque se rapporte le dessin prêté par M. de Chennevières et représentant un modèle de tapisserie connu sous le nom du *Sacrifice d'Alexandre* (n° 404). Les contours, piqués à l'aiguille, prouvent qu'il a été reporté sur carton pour être reproduit en tapisserie. Je ne sais si cette tapisserie existe ; mais, à en juger par le dessin, elle



ÉCU DE STYLE ROCAILLE, PAR BOUCHER.

(Dessin à la pierre noire de la collection de M. de La Béraudière.)

serait plus conforme aux règles de l'art du tapissier que les *batailles* de Lebrun, et se rapprocherait de la manière que reprirent Noël Coypel et Bérain quatre-vingts ans plus tard, au grand bénéfice du goût français. Une inscription qui accompagne ce dessin en explique le sujet : « Alexander carbone vivo in brachium ex acerra prolapso puer uri passus est, ne sacrificium gemitu turbaret. »

Après une éclipse de cent ans, ce goût reprend entière possession de lui-même. Il rayonne, il domine partout. Il est maître chez lui et un peu chez les autres. Il résiste, en se jouant, aux assauts que lui livre Rubens,

qui, en 1623, vient peindre chez nous la *galerie de Médicis*, et, en 1655, à ceux de Mazarin, qui, s'il avait la tête française, avait par contre le goût italien. On rend justice au talent de son protégé Romanelli, mais on ne songe pas plus à imiter sa manière que trente ans plus tôt on n'avait pensé à imiter celle de Rubens. Lorsque, dix ans plus tard, Louis XIV appelle d'Italie le Bernin pour donner les modèles de la façade du Louvre, on sait l'insuccès qui accueillit ce ridicule personnage et au milieu de quels quolibets le Cavalier, plus comblé d'écus que de gloire, reprit le chemin de Rome. Ses plans sont conservés, la façade de Perrault est toujours debout, et, en comparant l'une avec les autres, l'on peut juger si la prépondérance de la France à ce moment n'était pas de l'équité au premier chef. Le terrain perdu depuis 1550 était regagné; la France donnait à ses voisins des leçons de mesure, d'élégance, d'esprit et de charme. Par ses alliances politiques avec la Savoie, la Saxe et la Bavière, elle remplit de ses œuvres Turin, Dresde et Munich. Copenhague et Stockholm deviennent des centres d'art français. Nous sommes en 1665. Vingt ans plus tard, la révocation de l'édit de Nantes donne à ce mouvement le caractère d'une émigration. La Haye, Amsterdam, Cassel, Berlin, Londres même, en accueillant nos réfugiés, se soumettent à la suprématie de la France, contre laquelle protestent leurs sentiments religieux et politiques. Quinze ans après, en 1700, la reconnaissance du duc d'Anjou comme roi d'Espagne ouvre à l'influence de nos arts la péninsule ibérique, fermée jusque-là. De quelque côté que l'on se tourne, la France est entourée de tributaires; et son autorité est tellement bien assise, elle est tellement dans la nature des choses, qu'elle restera incontestée, inattaquée pendant plus d'un siècle, et qu'il ne faudra pour l'ébranler rien moins que les révolutions de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe.

Par un regrettable hasard, notre Exposition ne possède rien de la première moitié du XVIIe siècle, du règne de Louis XIII et de la régence d'Anne d'Autriche. Il eût été piquant de pouvoir se rendre un compte exact de l'ornementation des lambris et des voussures, de la forme des cheminées ou des meubles du salon bleu d'Arténice, à l'hôtel de Rambouillet, ou de la chambre à coucher de Richelieu, au Palais-Cardinal. Par Lepautre (mort en 1681), nous arrivons sans transition au cœur même du goût qui régnait pendant les belles années de Louis XIV, de celui qui a présidé à la décoration de Versailles. Lepautre faisait partie des artistes employés par Fouquet au château de Vaux. Et, pour le dire en passant, a-t-on suffisamment insisté sur ce penchant que manifestait Fouquet pour l'apparat, pour la magnificence? L'a-t-on suffisamment fait entrer en ligne de compte dans les motifs de la haine que lui voua Louis XIV?



Le roi était évidemment jaloux de la manière royale dont le surintendant dépensait des richesses fort mal acquises. Je ne dis pas qu'il eût tort. Ce qu'il y a de certain, c'est que, le surintendant renversé, Louis XIV ne changea rien aux cadres du nombreux personnel employé au château de Vaux quand il le prit à ses gages, qu'il fit transporter à Versailles (commencé vers 1663) plusieurs décorations de Vaux, notamment les Termes du Poussin, qui sont encore en place, et qu'en somme Versailles est un château de Vaux démesurément agrandi. La comparaison des dessins donnés par Lebrun pour le château de Vaux (n° 1870 du Cat. Tauzia) avec l'ornementation des appartements du roi à Versailles (salles 107 à 111) donne à cette assertion les caractères de l'évidence.

Quant à ces salles, à la galerie des Glaces qui y fait suite, aux appartements de la reine (114 à 118), elles demeurent le spécimen le plus complet du goût ornemental pendant le règne de Louis XIV. Tous les artistes des Gobelins et du Louvre travaillèrent sous la direction de Lebrun à leur décoration, qui a subsisté, à leur ameublement, qui a disparu et qui était d'une prodigieuse, d'une incomparable richesse. Un détail caractéristique : parmi les collaborateurs de Lebrun, on rencontre un certain nombre d'étrangers travaillant aux sculptures, aux moulures, à la serrurerie : Vigarani, Caffieri, Domenico Cucci, Oppenord, Temporiti, qui, loin d'exercer une action sur le goût français, se soumettent au contraire à ses lois, acceptent ses caprices et deviennent ses plus modestes et ses plus habiles serviteurs. On appelait des étrangers, mais l'invasion étrangère n'était plus à redouter.

Le projet d'alcôve de Lepautre (n° 234) appartenant à M. Destailleur a-t-il été fait pour la première chambre à coucher de Louis XIV à Versailles, celle qui fut démolie en 1701 pour l'établissement du salon de l'OEil-de-Bœuf? Il n'y aurait rien d'impossible à cette hypothèse. Même hésitation pour la destination des décorations de jardins et de plafonds portant les n°s 236, 237, 238, 239, et appartenant à MM. le duc d'Aumale, Galichon et Bérard.

Si l'on voulait apprécier Puget comme sculpteur, on en trouverait les éléments dans le dessin *Vénus couchée* (n° 335), qui figurait déjà à l'Exposition de 1879 et que Mgr le duc d'Aumale a bien voulu prêter une seconde fois au Musée des arts décoratifs, et dans l'esquisse du *Milon de Crotone* (n° 337), appartenant à M. Gatteaux. Mais aujourd'hui c'est surtout le Puget décorateur, ornemaniste, sculpteur de navires, qui nous intéresse. Or, l'on peut se faire une idée exacte de la fécondité, de la surabondance de force et en même temps de la singulière habileté de main qui caractérisent cet étrange artiste dans le *projet de fontaine*,

dans le *projet pour la poupe du Louis XIV*, appartenant à M. Bérard (nos 338 et 339), et dans le *projet pour la poupe du Rubis*, appartenant à M. de Chennevières (no 341). J'ignore si, comme le veut la légende, Lebrun avait vu le Puget d'un œil jaloux; mais, devant ce qui nous reste du sculpteur provençal, j'excuserais cette jalousie. Lebrun était trop perspicace pour ne pas reconnaître chez le Puget des facultés aussi variées et aussi souples que les siennes: il flairait un rival doué d'une virilité qui lui faisait parfois défaut et qui nous frappe tant aujourd'hui. Qu'il ait fait son possible pour éloigner ce rival et le confiner en Provence, c'est assez naturel. Ce qui n'a pas empêché Colbert de lui commander l'*Andromède* et le *Milon*. Souhaitons que la jalousie entre artistes n'ait jamais de plus fâcheux résultats.

On s'imagine volontiers Puget, qui faisait trembler les marbres en les regardant, indiquant un contour ou accusant un modelé par des hachures larges comme des coups de sabre. Le contraire est vrai. Ses dessins sont tracés avec une délicatesse, une préciosité, une correction surprenantes. On s'en convainc en visitant la collection de la Faculté de médecine à Montpellier, qui possède de magnifiques Puget. On le remarque également dans le dessin de M. de Chennevières (no 340), représentant deux navires à l'ancre et signé *P. Puget inventor*. Le fougueux tailleur de marbres était un dessinateur des plus corrects et des plus soigneux.

Des trois Coypel qui ont donné des modèles de tapisseries, celui qui s'est montré le plus fidèle aux lois de la décoration appliquée à l'art de la haute lisse, c'est Noël Coypel, père d'Antoine et grand-père de Charles-Antoine (1628-1707). Les deux dessins représentant *les Triomphes* et *le Triomphe de Mars* (nos 93 et 94), appartenant tous deux à M. Gatteaux, doivent dater de 1684, c'est-à-dire du moment où Coypel, après la mort de Colbert, reçut de son fils, M. de Villacerf, de nombreuses commandes pour les Gobelins. Dans ces modèles, Noël Coypel revient au système de décoration par légères arabesques accompagnées de figures grotesques, quelquefois d'un personnage isolé, détachant le tout sur un fond d'une seule couleur, rouge, bleue ou jaune; procédé remis en honneur, en 1516, par Raphaël et ses élèves, dans les Loges du Vatican. D'une tapisserie il fait une décoration soumise à des règles fixes, ayant ses éléments particuliers, et non une copie en laine d'une peinture à l'huile, comme à la même époque le pratiquaient Lebrun et Van der Meulen, dans les *Batailles d'Alexandre* ou l'*Histoire de Louis XIV*. Les deux autres dessins de Coypel (nos 91 et 92), prêtés par M. Bérard, doivent, comme le dessin de Lepautre, avoir été faits vers



FRONTISPICE DU « CATALOGUE DES PIERRES GRAVÉES DU DUC D'ORLÉANS ».

(Dessin à la sanguine de la collection de M. de Goncourt.)

1665 ou 1666, pour la première chambre à coucher de Louis XIV, à Versailles, ancienne chambre à coucher de Louis XIII, détruite en 1701 et remplacée par le salon de l'Œil-de-Bœuf [1]. Ils donnent une idée de la richesse qui avait présidé à l'ornementation de cette chambre, dont il n'est pas resté vestige.

Voici en quels termes parle l'universel Mariette de Jean Berain, qui a joui jusqu'en 1711 d'une célébrité égale, pour le moins, à celle d'Etienne Delaulne au XVIe siècle : « Jean Berain, dessinateur et peintre d'ornement, a eu dans son temps une très grande vogue. On ne faisait rien de bien, en quelque genre de décoration que ce fût, si cela n'était dans sa manière ou s'il n'en avait donné les dessins. Il avait la place qu'ont eue depuis MM. Slodtz, celle de dessinateur de la Chambre ou des Menus-Plaisirs, et, en cette qualité, il ne s'est fait pendant longtemps aucune décoration pour les fêtes dont il n'eût été l'ordonnateur. Il a fait graver ses dessins pour les pompes funèbres, et en assez grand nombre des compositions d'ornement. » Son œuvre existe en effet. Il a été gravé au nombre de 138 planches in-folio et réuni en un volume sous le titre d'*Ornemens inventés par J. Berain*. Paris, Thuret, aux Galeries du Louvre, sans date, mais très probablement 1711, l'année même de la mort de Berain [2]. « Il avait pris, ajoute plus loin Mariette, dans ce que Raphaël avait si heureusement imaginé dans ce genre, sur le modèle des anciens, ce qui lui avait paru devoir faire un meilleur effet; il l'avait réduit à une manière particulière, conforme au goût de la nation française, et cette méthode lui avait si bien réussi, que les étrangers mêmes avaient adopté son goût d'ornement. » Excellente et fine appréciation de l'impression que l'on emporte des dessins appartenant à MM. Berard, Foule, Destailleur, Carré, et à la bibliothèque de l'Opéra.

Le dessin de Sébastien Leclerc, appartenant à M. Gatteaux (no 230), a une valeur d'art et d'histoire supérieure à sa valeur décorative. Il représente la jolie porte de *la Conférence* (aujourd'hui porte *Visconti*), sous la galerie du Louvre, telle qu'elle fut décorée en 1704, à l'occasion de la naissance du premier duc de Bretagne (né en 1704, mort en 1705). Ce dessin a été gravé assez inexactement en tête de l'almanach de 1705 [3].

1. Il ne reçut ce nom que sous Louis XV. Pendant les dernières années du règne de Louis XIV, il était connu sous le nom de *Salon des nobles*.

2. L'œuvre de Berain, que possédait Mariette même et qui passa à sa vente (no 960 de son catalogue), contenait 400 pièces et formait deux volumes. Il fut adjugé au prix de 37 livres. Il vaudrait aujourd'hui de 6,000 à 8,000 francs au moins.

3. Voir la collection des Almanachs, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

Le carrosse qui débouche sous l'arcade, la tribune qui en occupe le tympan, celle qui surmonte l'entablement, remplis de personnages indiqués d'une plume si aisée et si précise, justifient les éloges que le perspicace Mariette adresse à Sébastien Leclerc.

Daniel Marot a été un des plus actifs propagateurs du goût français à l'étranger. Forcé de s'expatrier à la suite de la révocation de l'édit de Nantes, il trouva auprès de Guillaume III un asile assuré et un puissant protecteur. On connaît de lui un recueil de 260 planches in-folio ayant pour titre : *Nouveau Livre d'ornements inventés et gravés à la Haye par Daniel Marot, architecte de Guillaume III.* Quand on feuillette les planches de ce recueil, on s'aperçoit que, si le goût français circule partout, il se mélange cependant d'une infusion singulière qui déconcerte un œil tant soit peu exercé. C'est le goût étranger qui signale sa présence. Les fins lettrés reconnaissent à première vue ce que l'on a appelé le *style réfugié*. Y aurait-il également un *art réfugié?* et Marot en serait-il le type?

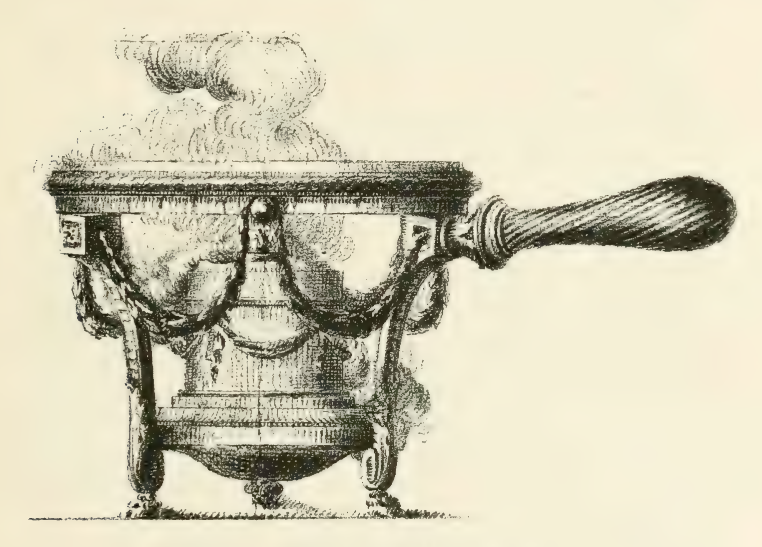
L'Exposition possède huit dessins de Marot (nos 249 à 256). Si le temps ne nous pressait pas outre mesure et nous permettait de pousser un peu nos recherches, nous aurions certainement trouvé pour quel palais de Hollande furent composés les deux projets exposés par M. le baron Pichon (n° 250) et par M. Destailleur (n° 251). Tous deux sont datés d'*Amsterdam, 1712*. Peut-être ont-ils été exécutés au château du Loo ou à celui du Petit-Bois de la Haye? Nous serions également parvenu à savoir si — comme on peut le supposer par le projet de grille n° 249 appartenant à M. Berard — ce ne serait pas Marot qui aurait donné les dessins des deux célèbres portes en fer ouvré et ciselé qui, du vestibule du château de Maisons, sont venues prendre place au Louvre. Dargenville dit bien que l'une est l'ouvrage d'un serrurier français et l'autre d'un ouvrier allemand, mais c'est un renseignement qui ne renseigne pas. Le serrurier français et l'artiste allemand ont pu travailler sous la direction et d'après les modèles de Marot. Le château de Maisons a été construit par le premier Mansard en 1642; mais les portes sont postérieures d'au moins trente ans. Elles ont été exécutées entre 1675 et 1680, quand Marot avait vingt-cinq ans. Les dates ne contredisent donc pas cette hypothèse. En tout cas, le catalogue a eu raison de signaler cette ressemblance, qui frappera tout le monde.

Il n'est pas un ami de Watteau qui n'ait feuilleté au moins une fois le recueil de son maître Gillot et n'ait été surpris de l'élégance, de l'originalité, de la fertilité d'invention dont il a fait preuve dans des ajustements de panneaux, de plafonds, d'épinettes, d'écrans, d'éventails, de

tapisseries. Gillot personnifie à merveille l'époque transitoire où il vivait : la Régence. Ce n'est plus du Louis XIV, ce n'est pas encore du Louis XV. Les contours sont moins somptueux et plus élégants, ils remplacent la majesté par l'esprit. Les *magots*, contre lesquels se soulevait la dignité du grand roi, sont un des éléments les plus fréquemment employés dans son ornementation. Je citerai, parmi les dessins exposés, le plus remarquable bien certainement : *Projet pour un panneau de tapisserie* (nº 182), appartenant à M. Berard, puis les *arabesques* (nº 188), à M. de Chennevières; les *modèles de miroir, de pendule et de lustre* (nºs 185 et 186), à M. le baron Pichon; les *détails d'arquebuserie* (nº 183), à M. Berard. Je me demande seulement si ce dernier dessin n'est pas une copie exécutée d'après une gravure. De Watteau même, peintre d'ornements, nous pouvons montrer les deux panneaux gravés par Huquier sous le titre de *Le Berceau* (nº 397) et *Le Temple de Diane* (nº 398). Ils font partie tous deux de la collection de M. de Goncourt.

Bernard Toro, maître sculpteur des vaisseaux du roi (mort en 1731), est un artiste intéressant à étudier comme type du goût qui régnait dans le midi de la France au commencement du XVIIIe siècle; ses dessins pour toutes sortes d'objets ont été gravés dans de volumineux recueils. Il est probable qu'en les parcourant on y trouverait la reproduction de plusieurs de ceux prêtés par MM. Foulc (nºs 378, 379, 380), Bérard (nº 381), de Chennevières (nºs 385, 386). Voici de quelle façon, il y a vingt ans, M. le docteur Pons appréciait Toro dans un remarquable travail publié par les *Archives de l'Art français* (t. VI, p. 273); c'est ce que je connais de plus complet et de plus juste sur notre maître sculpteur : « Notre artiste dut aux circonstances, qui confinèrent sa vie en province, de conserver intact son sentiment de l'art et d'éviter l'influence académique, dont nous trouvons dans les ornements de Jean Lepautre le type grandiose et savant, mais parfois lourd et monotone. Toro demeura ce que la nature l'avait fait et sut imprimer à ses œuvres un cachet personnel... Je ne pense pas qu'il soit possible de mettre plus de légèreté, plus de goût, plus de variété, qu'il n'en a mis dans les enroulements, dans les palmettes, dans les volutes, dans les feuillages, dans les rinceaux, dans les bouquets de fleurs et dans les mille petits détails accessoires de ses ingénieuses décorations. Mais là où il excelle, là où il est réellement maître et tout à fait original, c'est dans les animaux fantastiques, dans les figures grotesques et dans les mascarons d'hommes, de femmes et d'enfants : ici, Toro devient grand dessinateur; son trait est sûr, précis, savant; son style s'ennoblit et s'élève; son expression devient vivante et prend un grand caractère. »

Pendant un siècle et demi, de 1600 à peu près à 1750, la dynastie des Boule a fourni une suite d'ébénistes-marqueteurs du plus rare mérite et comme inventeurs et comme praticiens. La France, malheureusement, n'a su garder qu'un bien petit nombre de leurs œuvres; je parle des œuvres originales, et non des imitations ou des faux. C'est de l'autre côté de la Manche, dans les collections de l'aristocratie anglaise, qu'il faut aller pour se faire une idée des merveilles de ciselure et d'incrustation créées par l'industrie des Boule[1]. Du plus habile et du plus



RÉCHAUD A ESPRIT-DE-VIN, PAR SALEMBIER.

(Sanguine de la collection de M. J. Carré.)

illustre des Boule (André-Charles, mort à 90 ans, en 1732), l'Exposition possède une encoignure de meuble (n° 41) et un modèle de pendule (n° 42) appartenant à M. Berard. On pourrait également lui restituer le modèle de commode appartenant à M. Berard et catalogué sous le n° 9, sous le nom de Berain.

1. Le cabinet du grand dauphin, au rez-de-chaussée du château de Versailles (salle 48), était décoré d'un parquet exécuté vers 1675 en bois de rapport et en marqueterie de cuivre. « C'est le chef-d'œuvre de Boule et celui de son art, » dit Piganiel de La Force. Cette magnifique marqueterie fut détruite en 1728.

Il n'est personne qui n'ait rencontré un de ces morceaux de tapisserie représentant des scènes de l'histoire de don Quichotte. Ces tapisseries composent une tenture de vingt et une pièces, dans laquelle le petit-fils de Noël Coypel (Charles-Antoine) avait représenté les aventures de l'illustre chevalier de la Manche[1]. Ce fut même la reproduction de ces tableaux qui suscita entre les artistes dessinateurs et les ouvriers tapissiers une querelle dont la vivacité a laissé une trace dans les archives administratives du temps. M. Berard expose, sous le n° 90, un modèle de bordure pour un de ces tableaux, qui démontre combien le génie de la décoration de la tapisserie était inné dans la famille Coypel.

Les dessins d'orfèvrerie religieuse numérotés de 444 à 451 appartiennent à M. Odiot. Il est fort probable que les objets qu'ils représentent ont été réellement exécutés à l'occasion du mariage du dauphin, fils de Louis XV, avec l'infante d'Espagne, et qu'ils furent offerts à la chapelle de Versailles le jour du mariage, le 23 février 1745.

Par Oppenord (mort en 1742), par Meissonnier (mort en 1750), par Thomas Germain (mort en 1748), par François-Thomas Germain (mort en 1778), nous entrons dans une ère nouvelle; nous nous trouvons en face de préceptes, de tendances, de goûts absolument différents de ceux dont nous venons de passer les résultats en revue. La grâce et l'élégance vont remplacer la pompe et la majesté; l'esprit va se substituer à la somptuosité et l'afféterie à l'apparat. La monotonie est le défaut de l'art de Louis XIV. On ne reprochera jamais ce défaut à l'art de Louis XV; mais, par contre, il échoue fréquemment dans le maniéré. Quoi qu'il en soit, dans ses principes, dans sa pratique, dans ses résultats, il reste essentiellement français, tellement français, qu'après un demi-siècle d'éclipse le goût national y est revenu comme au représentant direct des qualités et des défauts de notre génie, comme à celui dont la moyenne répond le plus exactement à la moyenne de la nature française.

« Nous pouvons dire, dit M. Duplessis, un juge expert dans ces questions et familiarisé avec elles[2], que l'art de la décoration fut poussé à cette époque aussi haut que jamais. Si les artistes du XVIIIe siècle ont une antipathie marquée pour la ligne droite, quelques-uns atteignent par des moyens différents un résultat également satisfaisant. Ainsi Juste-Aurèle Meissonnier (nos 259 à 264) fit tout un volume de dessins que gravèrent Huquier et Chenu, dessins tout à fait décoratifs appropriés au goût du

1. Les esquisses de ces tableaux sont placées aujourd'hui au palais de Compiègne.
2. *Histoire de la gravure française*, page 362.

XVIIIe siècle [1]. Les compositions que Meissonnier exécuta pour le salon de la princesse Czartoriska, pour le cabinet du comte Bielinski ou pour tout autre appartement ont du moins le mérite, bien rare en tout temps, d'être absolument originales, et l'on chercherait vainement dans l'école de Fontainebleau, et même pendant le règne de Louis XIV, rien qui ressemble aux décorations flamboyantes de l'hôtel Soubise ou à la surabondance élégante des appartements de Louis XV à Versailles. »

Gille-Marie Oppenord (n°s 269 à 286, appartenant à MM. le baron Pichon et Berard [2]) dessin a également un grand nombre d'ornements, il entreprit même la décoration de plusieurs appartements; mais il est moins heureusement doué que Meissonnier; son dessin est moins puissant, son goût est à peu près aussi émoussé.

Oppenord, comme ses contemporains, surcharge d'ornements inutiles tous les coins de l'architecture; il ne laisse pas un lambris à nu et recouvre de feuilles de céleri tous les meubles, quels qu'ils soient.

Il est vraiment pénible de penser qu'il n'existe pas encore une histoire de l'orfèvrerie française et que ce gracieux sujet n'ait tenté aucun de nos savants si ardents à creuser les spécialités. Je ne connais sur cette question que les *Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française*, publiées ici même en douze articles, par mon ami Paul Mantz, de 1861 à 1863. Ce travail, rédigé avec le soin et la précision que Mantz apporte à tout ce qu'il écrit, constitue jusqu'à ce jour le traité le plus complet sur la matière et, à ce titre, mériterait bien les honneurs d'une réimpression. Quoi qu'il en soit, et grâce à cette ignorance, il est absolument impossible d'établir le départ entre les œuvres des quatre orfèvres qui ont illustré le nom de Germain, savoir : Pierre Ier, mort en 1684; Thomas (celui que l'on pourrait appeler *le Grand*), mort en 1748; son fils, François-Thomas, mort en 1778, après avoir fait une faillite de 2,400,000 livres du temps, quelque chose comme 15,000,000 de nos jours; et Pierre II, dont j'ignore le degré de parenté et la date de mort. A plus forte raison est-il impossible de restituer d'une façon irrécusable à chacun des quatre orfèvres chacun des dessins exposés sous leur nom par MM. le baron Pichon, Beurdeley, Berard et Odiot (n°s 168 à 180, et 478, 480, 483, 485). Je me borne à signaler à l'examen des amateurs de la vieille argenterie française, le dessin de flambeau à trois branches (n° 168), ceux pour une soupière (n° 485) et pour un surtout (n° 480), et celui pour

1. *Œuvre de Juste-Aurèle Meissonnier.* Paris, Huquier, 1724. In-fol., 117 planches.

2. *Œuvre de Gille-Marie Oppenord.* 1 vol. in-fol. Paris, Huquier, vers 1750. Œuvre médiocre, ajoute Brunet, qui n'a pas tout à fait tort.

un plateau de soupière (n° 169), exécuté en 1745 pour la première dauphine, infante d'Espagne, la même pour le mariage de laquelle furent exécutés les n°s 444 à 451 relevés plus haut. Je ne crois pas que la richesse et le bon goût se soient jamais rencontrés dans un plus heureux accord. Les deux dessins n°s 168 et 169 sortent des cartons de M. le baron Pichon. Et puisque le nom de ce délicat collectionneur revient sous ma plume, qu'il me pardonne si je le signale comme le seul érudit capable d'écrire l'histoire de l'orfèvrerie française. Depuis quarante ans, il a réuni, sur cette branche de notre industrie, des documents que l'on chercherait vainement ailleurs et que lui seul peut mettre en valeur.

Je ne suis pas certain que Cochin, Gravelot, Eisen, Duclos, Gabriel de Saint-Aubin, Lawreince soient des dessinateurs d'ornement ; je le suis moins encore que ce soient des artistes dans le sens propre du mot ; mais ce dont je suis parfaitement sûr, quel que soit le groupe dans lequel on les classe, c'est qu'il est impossible d'apporter à la représentation de scènes familières une plume plus alerte, plus piquante et plus gracieuse, d'unir plus d'esprit à plus d'habileté, plus de fertilité à plus de souplesse, de représenter plus exactement la fleur et comme le bouquet d'une époque. Le public ne se préoccupe pas des classifications des critiques, peu lui importe sous quelle étiquette les rhéteurs ont rangé son plaisir ; il va où son instinct le mène, et l'on sait si, depuis vingt ans, cet instinct l'a conduit du côté des petits maîtres du XVIIIe siècle. On a trouvé, pour les désigner, un mot qui les peint à merveille : ce sont des *vignettistes*. Par leurs délicieuses vignettes, ils ont fait atteindre à l'illustration du livre le dernier degré de la perfection. On a fait des livres illustrés avant eux, on en a fait depuis ; on ne fera jamais ni mieux ni si bien. Et, de nos jours, qui en voient tant, le succès se mesure au degré de similitude d'une publication avec telle publication du XVIIIe siècle. Si je ne craignais, en les détaillant, de tomber dans une énumération fastidieuse, je citerais, pour appuyer mon opinion :

Tous les dessins de Cochin, prêtés par MM. de Goncourt, Berard, Dumesnil (n°s 71 à 75), surtout ceux de M. de Chennevières et de Mme la duchesse de Luynes, représentant les *Fêtes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage du dauphin, en 1745* (n°s 76 et 77) ;

Les deux charmants Gravelots de MM. Destailleur et de La Béraudière (n°s 193 et 194) ;

La composition un peu vive, mais traitée avec tant de grâce et tant d'esprit, de Duclos, appartenant à M. Beurdeley (n° 150) ;

Les six Eisen, venant de chez MM. Berard, de La Béraudière, de Goncourt (n°s 153 à 158) ;

Les trois Lawreince, l'*Assemblée au Salon* (n° 221), l'*Assemblée au concert* (n° 222), la *Consolation de l'absence* (n° 220), bien connus par les gravures de Dequevauvilliers. Le sujet plaisait à l'artiste suédois, et il l'a répété plusieurs fois; du moins signale-t-on un dessin gouaché identique au nôtre, dans la collection de M. de Rothschild. Les études pour ces gouaches figurent au musée de Stockholm, où j'ai eu occasion de les voir.

Enfin les dessins de Saint-Aubin, cet aquafortiste pour lequel on fait tant et de si légitimes folies, qu'ont bien voulu envoyer MM. Destailleur, de Goncourt et un collectionneur émérite qui se cache sous les initiales G. M. (nos 352 à 358). Qu'on me permette, à propos d'un de ces dessins (le n° 354), de faire une remarque. Ce dessin représente l'*Escalier du Louvre lors de l'Exposition de 1753*. L'eau-forte, exécutée par l'artiste lui-même, est cataloguée sous le numéro 19 dans l'ouvrage de M. Prosper de Baudicour. Le dessin est chargé d'une inscription dont les caractères rappellent l'écriture de Saint-Aubin. Si j'ai bien lu cette inscription, elle dit que cet escalier fut fermé en 1781; ce qui est vrai. Or Gabriel de Saint-Aubin est mort en 1780. Je ne veux pas conclure de cette contradiction contre l'authenticité du dessin, mais je crois devoir le signaler.

L. CLÉMENT DE RIS.

(*La fin prochainement.*)



PHYSIOLOGIE DU CURIEUX

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.[1])



L'Exposition rétrospective est le purgatoire de l'amateur. En principe, il n'exposera plus, c'est lui qui le dit. A quoi bon? n'a-t-il pas déjà payé sa dette aux Alsaciens-Lorrains, à l'Union centrale, au Trocadéro et ailleurs? Il est bien temps de laisser la place aux autres. Recommencer ce va-et-vient périlleux! vous n'y songez pas; deux déménagements valent un incendie. La dernière fois, on lui a brisé cette jolie figure de Saxe: croyez-vous qu'on se soit excusé? L'a-t-on seulement remercié de ses peines, de sa collaboration, de son sacrifice? Car enfin il a dégarni son salon, fermé sa porte et retardé son départ pour les eaux; personne ne lui en sait gré.

Cependant l'Exposition s'organise; quelques tirailleurs se sont aventurés; des colis arrivent tous les jours, on en promet d'autres. Il va les voir, pour passer le temps et faire un bout de causerie avec les amis. Mais quelle est cette vitrine remplie de paquets mystérieux, de choses ficelées, de cartons et de boîtes à cigares bien closes? On lui dit que c'est la vitrine de Lelio, qui n'a pas encore déballé.

Et notre homme devient rêveur, car Lelio est un rival, et refuser la bataille serait lui reconnaître une supériorité; que diraient les confrères? Coûte que coûte, il faut accepter le duel. On se résigne, bien décidé à faire le moins possible; on se laisse arracher une demi-douzaine de faïences, pas une de plus; hélas! tout s'enchaîne en ce monde, et les faïences engendrent les porcelaines, qui engendrent les bonbonnières, qui engendrent les montres, qui engendrent les miniatures, qui engendrent une vitrine tout entière.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 489.

Parfois l'aventure est moins compliquée. Si l'organisateur de l'Exposition connaît son métier, il nomme d'emblée notre amateur membre d'une commission. Pour le coup, il est pris au piège ; comment s'abstenir et ne pas montrer l'exemple? Noblesse oblige.

Tout d'abord se présente une question délicate : où sera logé le nouvel arrivant? dans quelle salle? dans quel voisinage? à quelle exposition, au nord ou au midi? Il n'est pas exigeant; qu'on lui donne la meilleure place, il se tiendra pour satisfait. Par malheur, les bons coins sont retenus; il faut s'accommoder de la vitrine banale, ouverte à tout le monde, pendant que Lelio s'étalera tout seul dans celle qu'il a choisie, qui lui appartient et qui porte son nom.

Bon gré mal gré, l'amateur prend son parti, apporte ses objets et commence les opérations : d'abord la petite guerre; la grande bataille viendra plus tard, au dernier moment. Chaque matin, il arrive à son poste, épiant du coin de l'œil les manœuvres de l'ennemi; il place, déplace, remanie sans cesse son corps d'armée, ramène des troupes fraîches, éloigne les recrues, fait avancer la vieille garde. Vains efforts! la vitrine de Lelio est éblouissante; placée en évidence, savamment disposée, garnie d'une tenture de velours qui avantage tous les objets, elle attire les regards de prime abord. Et puis Lelio a du savoir-faire; sentinelle infatigable, il guette au passage les princes étrangers, les grands personnages, tous les privilégiés qui ont leurs petites entrées avant l'ouverture officielle. Quel tacticien consommé! quelle dépense de stratégie! quels mouvements tournants combinés avec art pour amener les visiteurs devant sa vitrine et les éloigner du rival!

La bataille est perdue; encore si le vaincu pouvait battre en retraite et ramener au bercail ses brebis égarées! mais l'heure fatale a sonné, l'Exposition est ouverte; il faut abandonner pour trois mois, pour six mois peut-être, ces chers exilés, mal logés, sans défense, livrés aux flots de poussière, aux brutalités du soleil, aux regards indiscrets du passant et aux commérages des confrères.

L'amateur rentre chez lui, l'oreille basse; et, contemplant avec douleur son cabinet ravagé, les murs au pillage, les trouées lamentables, il jure encore une fois, comme toujours, qu'il n'exposera plus.



La collection, c'est l'homme.

Valentin n'ouvre sa porte qu'à bon escient; il faut montrer patte

blanche. On entre, le cabinet est vide; des papiers, des meubles, de curiosité point. Il s'échappe par une porte dérobée, monte un petit escalier et revient apportant une épée merveilleuse. Vous admirez, faites vite, ne touchez que si vous avez des gants. Un instant après, il remporte l'épée, disparaît de nouveau, monte le même escalier et revient avec une cuirasse. A chaque objet, même manège; on ne sert qu'un plat à la fois.

Silvio est sous les armes. Partout du galon, des franges; Silvio mettrait des dentelles à la Vénus de Milo. Çà et là, un peu de négligé, un tapis de velours jeté sur un fauteuil, un bout de draperie qui traîne, un siège indiscipliné, quelques tableaux à l'aventure, en tirailleurs; chaque objet mis au point. Vous êtes attendu.

Chez Valère, pas de mise en scène. On arrive en surprise, on marche sur les marbres et les armures. Des toiles sur les fauteuils, des cadres empilés contre les murs, des émaux sans prix cachés dans les tiroirs; un amas de livres, de papiers épars, des boites entr'ouvertes, des caisses béantes, un déballage.

Quelqu'un demande à Laërte son *Pastissier françois*, et Laërte a froncé le sourcil. C'est le fameux exemplaire non rogné qui a fait courir tout Paris, le seul qui possède un état civil en bonne forme, avec consultation d'experts, procès-verbal dressé par-devant notaires et signatures légalisées.

Laërte cause longtemps avant de se décider : il veut connaître son homme, savoir s'il est en état de grâce et s'assurer de son émotion. L'interrogatoire achevé, il fait un effort, se dirige vers la bibliothèque, en tire délicatement le précieux livre; il l'apporte, le serre contre sa poitrine et cependant continue à causer de choses indifférentes. On attend toujours. En parlant, il caresse le volume; pensez donc! onze millimètres de plus que l'exemplaire Laforge, une reliure de Trautz et un certificat! Enfin il prend son parti : lentement, religieusement, il entr'ouvre un côté sous un angle de dix-huit degrés; on entend un petit craquement : Écoutez, dit-il, c'est l'âme de Trautz qui chante! et, tournant le dos au jour, il montre le titre à distance respectueuse, de peur que l'haleine ne vienne à souiller l'incomparable merveille. Puis il ferme rapidement le livre, lui fait encore une caresse, le remet en place, toujours en causant et sans s'arrêter.

Ferragus choisit sur ses tablettes une médaille de François I[er] : « Grand roi, dit-il, un peu surfait, mais artiste au fond. » Il avise une hallebarde, la prend, se met en garde : « Qui va là? au large, manant; ne vois-tu pas qui je suis, le hallebardier du roi! » Il saisit une épée, la

manœuvre, se fend, se jette sur vous, épaule l'arquebuse, chausse les hautes bottes, avec des gestes, une animation, un feu!

Challamel est moins impétueux; il prend doucement son visiteur par le bras, l'entraîne sans mot dire et lui montre du doigt dans une vitrine, au milieu, un corpuscule de forme ronde. Approchez avec respect, inclinez-vous, prenez la loupe, c'est un noyau de cerise! il paraît qu'il est sculpté, Challamel l'affirme, et tout le monde sait que Challamel fait autorité pour les noyaux de cerise.

Beauchêne vous dira qu'il refuse 20,000 francs de ses flambeaux, 30,000 marcs de son guéridon, 10,000 roubles de son paravent, 2,000 guinées de ses girandoles. Hamilton a eu sa collection pour rien. Il a découvert un bassin de faïence dans une porcherie, un Largillière dans la garniture d'une armoire, une assiette en émail dans la gueule d'un chien d'aveugle; c'était la sébille.

Quelques-uns disent : mon Hobbema, mon casque, ma table, mon Troyon, mon épée; d'autres : l'épée de Saint-Seine, la table de Carrand, l'Hobbema de Morny, le Troyon de Baroilhet.

Dans une collection, tout est bon à regarder : le collectionneur, la collection, les confrères et le public. Le public comprend plusieurs variétés : les ingénus, les épanouis, les recueillis, les tendres, les indifférents et les désagréables.

Celui-ci entre, se précipite tête baissée, dans un coin de la salle, devant un objet de troisième ordre placé là pour servir de repoussoir, et le voilà collé, figé, cristallisé. Vous cherchez à le détourner, à l'attirer ailleurs; peine perdue! il n'en démord pas, ne veut rien voir que cet objet-là, se pâme, vous serre la main avec effusion, prend son chapeau, s'écrie : « Ah! mon cher, quel morceau! » et s'en va.

L'ingénu confond saint Louis avec Louis XI, Pater avec Potter, le XVIe siècle avec Louis XVI; il appelle invariablement toutes les tapisseries *des Gobelins* et ne manque jamais, devant une statue, de s'enquérir si elle est d'un seul morceau.

Le désagréable touche à tout, dérange tout, promène ses doigts sur les peintures, souffle bruyamment sur les émaux, fait sonner les verres de Venise et brandit les assiettes.

L'un vous dit : « Où trouvez-vous tant de choses? » — l'autre : « Ce n'est pas mal pour de l'ancien; » — un troisième : « On travaille aussi très bien les ivoires aujourd'hui, voyez à Dieppe; » — un touriste : « Il reste encore beaucoup de choses chez les paysans; quelles trouvailles vous feriez en Bretagne! » — un bourgeois : « Mais comment distinguer si un objet est ancien ou moderne? » — un notaire : « Quel

capital improductif! » — et les femmes : « Charmant, charmant, charmant! »



Vous voilà bien affligé, mon ami. Parce que j'ai vendu des objets de mon cabinet, vous criez au marchand, au spéculateur: je trafique des objets d'art, c'est un scandale! je n'ai plus qu'à ouvrir boutique et à payer patente. Vous me dites, avec l'amertume d'un César mourant : *Tu quoque, fili!* Vous m'inquiétez.

Pourtant ma collection est bien à moi; ne l'ai-je pas payée de mes deniers, de mes peines? N'ai-je pas le droit d'en user, comme de toute propriété? Ai-je prêté serment devant l'autel de lui garder une fidélité inviolable? La séparation, autorisée par le code civil, est-elle défendue par le code de la curiosité? Les objets d'art sont-ils revêtus d'un caractère sacré? Leur propriété est-elle inaliénable, sous peine de simonie? Éclairez-moi, de grâce: car, à votre chaleur, je devine que, si je ne suis pas un criminel, tout au moins mérite-je un blâme : je manque aux convenances, au monde, au respect humain; cela ne sied pas à un homme bien élevé.

Mais, je vous prie, qui vous a rendu si chatouilleux sur la vertu des autres? Vous avez des terres, des fermes, vous les aliénez, vous les échangez quand bon vous semble : vous avez des valeurs, vous les négociez quand il vous plaît; vous avez des chevaux, vous les vendez, vous les troquez à votre fantaisie; vous avez même un établissement public pour ces opérations, le Tattersall, qui est l'hôtel Drouot de vos écuries. Êtes-vous donc, à votre tour, un marchand, un spéculateur? Car vous ne vendez pas, je suppose, vos valeurs, vos terres, vos domaines et vos chevaux prix coûtant et au-dessous du cours; ce serait peut-être l'idéal du parfait gentilhomme, mais le procédé ne manquerait pas d'inspirer des doutes sur la solidité de votre appareil cérébral, et vous attirerait infailliblement un conseil judiciaire.

Vous dites à l'un : « Tu feras valoir, tu exploiteras, tu amortiras, sous peine de passer pour un prodigue, un imprévoyant; » à l'autre : « Tu ne feras pas valoir, tu n'exploiteras pas, tu n'amortiras pas, sous peine d'être montré du doigt, de déroger. »

D'où la conséquence que l'amateur ne peut ni réformer sa collection en se défaisant des objets inférieurs, ni l'améliorer par des ventes heureuses qui lui permettraient d'acquérir des pièces capitales. Et cependant

le goût se transforme, s'épure de jour en jour; la chrysalide se fait papillon; on touche au but, on va savourer cette heureuse maturité du curieux,

Qui donne tous ses fruits après toutes ses fleurs.

Non, Tantale, tu n'y goûteras pas; ce sera l'expiation de tes péchés de jeunesse. Tu ne toucheras pas aux fruits, parce que, pour les avoir, il faudrait vendre tes fleurs, et tu garderas tes fleurs, parce que le monde te défend de les vendre.

Ne vous en déplaise, mon ami, l'achat, la vente, l'échange sont les éléments indispensables de la curiosité active, la conséquence de son évolution normale, de son élimination continue. Vous la rêvez stationnaire, immobile, paralysée; nous l'aimons remuante, vivante et progressive, émondant et raffinant sans cesse, rejetant le moins bon pour le meilleur, cherchant toujours et sans relâche la fleur, l'essence même du beau. Par quels tours de force, par quels combats, par quels sacrifices douloureux faut-il acheter la victoire? Que vous importe? C'est affaire à ceux qui ambitionnent les beaux triomphes et les conquêtes glorieuses.

L'amateur est libre; il ne reconnaît pour juges que son goût et sa conscience; il laisse dire les jaloux, les purs, ceux *qui ne vendent jamais* et prennent soin de le crier bien haut. *Casta est quam nemo rogavit*, disait jadis cet impertinent de Martial. La chasteté de nos censeurs me paraît de la même famille; ils n'ont pas faibli, les héros! Je le crois sans peine, on ne les a pas sollicités; ils ne se sont jamais trouvés dans le cas de répondre comme Sophie Arnoult : « Vous m'en direz tant! » Libre à eux de pratiquer la vertu obligatoire et le puritanisme en chambre; ils n'ont pas eu l'honneur de la bataille, ils ne gagneront jamais ni blessures ni lauriers.



Le marchand achète pour vendre; l'amateur achète pour garder.

Le marchand vend, l'amateur cède.

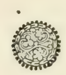
Depuis quelques années, le commerce de la curiosité subit une transformation singulière. Le marchand de l'ancien régime, celui qui vendait au grand jour, à boutique ouverte, comme ses confrères, disparaît de jour en jour : les Récappé, les Mannheim et les Beurdeley se comptent. L'école moderne a d'autres allures.

Le marchand nouveau modèle n'est pas seulement un habile homme

qui sait l'art de parer la marchandise, de faire passer des lots avariés, de compléter, de dissimuler et d'embellir, un docteur qui possède à fond l'orthopédie de la curiosité; c'est encore un observateur ingénieux. Il s'est dit qu'il fallait rompre avec les anciennes méthodes, considérer la curiosité comme un libertinage et la traiter comme telle. Tout d'abord il a dédoublé son industrie et installé deux magasins : l'un, public, ostensible, destiné aux passants, aux naïfs; l'autre, mystérieux, interdit aux profanes; d'un côté, les articles que l'on montre; de l'autre, les articles que l'on ne montre pas. Êtes-vous parmi les privilégiés? On vous introduira secrètement, par les petites portes, au fond du logement. Ceci est la collection particulière de Monsieur, ou celle de Madame, qu'on garde pour soi et qu'on ne vend point; mais on capitulera, c'est entendu, pour peu que vous y mettiez le prix. Voici un article arrivé ce matin : il n'est pas encore déballé, personne ne l'a vu; on ouvrira le colis tout exprès pour vous, vous serez le premier; seulement, pas un mot!

Ces cachotteries, ces préférences apparentes, cette façon de réserver pour certains chalands les primeurs et les virginités en caisse réveillent les appétits blasés; elles donnent du ragoût à la marchandise et lui assurent une plus-value intelligente. Faire payer la première vue, appliquer à la curiosité la doctrine d'Alexandre Dumas, qui veut que la virginité soit un capital, l'idée est neuve et fait honneur à l'esprit inventif du marchand. Mais il y faut un grand art, une connaissance approfondie du cœur humain: l'amateur est ombrageux, et malheur à qui le trompe! Parfois le marchand se trouve obligé de satisfaire à la fois plusieurs clients également intéressants, qui veulent tous être servis les premiers; problème difficile! Heureusement notre homme est fertile en ressources, il connaît son monde, et chacun s'en va toujours convaincu qu'il a eu la priorité.

A ce régime, le nouveau commerce a pris je ne sais quelle physionomie équivoque. On y parle bas, on cause dans les petits coins, on se chuchote à l'oreille des choses mystérieuses : marchands et clients, tout le monde a des airs impénétrables. On se cache pour faire ses emplettes, et ces petites expéditions clandestines ont un faux air d'équipées galantes. J'ai comparé la curiosité à l'amour. Il existe un certain commerce d'amour dont le nom n'est pas honnête; je ne dis pas que le commerce de la curiosité lui ressemble.



On parle beaucoup de certains prix retentissants, et l'on se récrie : 30,000 francs une estampe ou une clef, 100,000 francs un poignard, 600,000 francs une commode! c'est absurde, extravagant, c'est trop cher.

Mais, d'abord, je vous prie, quel est le cours, le tarif de la curiosité? Je parle de celle qui est exquise, introuvable. Où est la cote officielle? Montrez-moi la Bourse où l'on achète des chefs-d'œuvre comme des actions de chemins de fer, aujourd'hui, demain, tous les jours? Du moment qu'un objet n'a point de marché, point d'équivalent connu, point de terme de comparaison, le prix devient une question arbitraire, de fantaisie, à débattre entre l'acquéreur et le vendeur; une affaire de convenance réciproque, comme l'achat d'un mètre de terrain que je veux prendre à mon voisin pour agrandir mon jardin.

D'ailleurs, qu'entendez-vous par un prix cher? Cher pour vous, sans doute; mais la cherté est relative, elle ne se mesure pas sur un étalon uniforme, chacun l'évalue à sa façon : folie pour celui-ci, bagatelle pour celui-là. Nous estimons la valeur de l'argent au poids de notre bourse; quand le marquis d'Aligre mourut laissant une trentaine de millions : « Je le croyais plus à son aise, » dit le vieux baron de Rothschild. Un objet est à vendre, vous en donnez 50 louis, un autre 100, un troisième 1,000 écus; Lucullus met 10,000 francs sur table et l'emporte. Chacun cote sa fantaisie au maximum de sa puissance financière; ils payent aussi cher l'un que l'autre.

Le prix est la résultante d'un duel terrible entre deux lutteurs solides, tenaces et passionnés. Ici, l'acheteur et le propriétaire sont en présence; celui-ci veut garder ce qu'il a et ne lâchera pied qu'à la dernière extrémité, l'autre veut conquérir coûte que coûte. Ou bien la lutte s'établit à l'hôtel des ventes, en public, entre deux rivaux également amoureux; quel sera le vainqueur? Pesez leur bourse et leur passion. N... venait de se faire adjuger pour un prix énorme un petit reliquaire en buis, et, comme je lui demandais jusqu'à quel chiffre il aurait poussé les enchères : « Toujours, » fit-il.

En général, une œuvre excellente vaut plus chez l'amateur qui l'achète que chez le marchand qui l'a vendue; les exceptions sont rares. La plus-value se produit même instantanément, sans transition, entre la porte

de l'un et la porte de l'autre. Le marchand s'étonne toujours de ce phénomène : « Comment ! dit-il avec humeur, voilà un objet qu'on a vu et revu chez moi ; je le vends, et le lendemain on offre à mon acquéreur un bénéfice. » — Eh bien, mon maître, il faut prendre son mal en patience. Tous vos clients ne sont pas des connaisseurs solides, résolus, expérimentés ; la plupart n'osent pas s'aventurer seuls. Trop insouciants pour apprendre le métier, trop calculateurs pour se fier à eux-mêmes, trop glorieux pour demander conseil, trop blasés pour vous croire sur parole, ils hésitent, tâtonnent, ils ont peur. Chez l'amateur, au contraire, je parle de celui qui fait autorité, le terrain est solide, ils sont rassurés. L'excellence et l'authenticité sont garanties par l'étiquette du propriétaire, le pavillon couvre la marchandise. Donc pas de risques, pas de contrôle obligé, pas d'inquiétude ; on sait à quoi s'en tenir. Franchement, cette sécurité a bien son prix.

Ce n'est pas tout : en franchissant le seuil de l'amateur, l'objet se transforme. C'était un enfant trouvé, sans nom, sans références, à la merci du premier venu : du jour au lendemain il trouve une famille, un répondant, il est admis dans un salon difficile, il a une position dans le monde, mieux que cela, un titre. Encore un supplément de valeur que je laisse à votre appréciation.

Vous dites qu'on l'a vu dans votre magasin, mais comment ? Mal entouré, mal éclairé, confondu dans la foule, en assez mauvaise compagnie. Aujourd'hui il a fait sa toilette, on l'a placé au bon endroit, dans un jour intelligent, avec un voisinage harmonieux, *sympathique*, destiné à faire valoir ses avantages ; et le visiteur, étonné de la métamorphose, admire pour la première fois le paysan de la veille qu'un coup de baguette a fait gentilhomme.

Ajoutez qu'il n'est plus à vendre ; que, dès lors, il a toutes les séductions du fruit défendu ; que le maladroit qui a manqué l'occasion dans l'origine brûle de réparer sa sottise ; que sa passion, doublée de son amour-propre, s'exaspère en raison des résistances. En voilà bien assez pour expliquer la plus-value qui vous étonne.



Savoir acheter, savoir ne pas acheter, deux arts difficiles.

On court les boutiques, on bouleverse les magasins, on ne trouve rien qui vaille ; de guerre lasse, pour faire une politesse au marchand, pour

ne pas rentrer bredouille, on se laisse tenter par une misère; la sottise est faite. — On entre à l'hôtel des ventes en passant; là, sous le feu des enchères, la tête se trouble, l'odeur de la poudre vous prend à la gorge, l'amour-propre s'en mêle, on risque un coup de fusil; encore une faute. — Vous voyagez; la nouveauté, le changement de milieu, l'absence de points de repère, la démangeaison de faire une découverte, tout conspire contre vous; vous cédez à la première tentation, vous êtes perdu.

Le vétéran n'a pas de distractions; il se surveille et se possède toujours. Ni l'ardeur du combat, ni l'entraînement, ni les surprises, rien n'entame son indomptable solidité. La tête libre, l'œil ouvert, l'oreille tendue, le fusil armé, il attend, se réserve pour les grands coups et ménage sa poudre.

Dans une ballade d'Uhland, trois compagnons se rencontrent devant le cercueil d'une jeune fille. Le premier dit : Je l'aurais aimée; le deuxième : Je l'aime encore; le troisième : Je l'aimerai toujours. Ainsi font les amateurs. *Je l'aurais aimée* s'adresse invariablement aux occasions qui vous échappent pour aller chez le voisin. *Je l'aime encore* est le demi-regret, le sentiment poli de l'homme superficiel et détaché, qui vendra sans trop de remords. *Je l'aimerai toujours*, voilà le cri de l'amoureux persistant et convaincu, qui a fait mûrement un choix irrévocable, qui ne s'attache qu'à la beauté même, à celle qui promet les affections solides et les longues intimités.

L'homme qui acquiert une œuvre excellente, fût-elle coûteuse, fait une économie; il prend une police d'assurance contre les tentations banales, le gaspillage, le changement et les mécomptes. A quoi bon courir les aventures quand on a trouvé le phénix?

Gersaint disait, il y a plus d'un siècle : « En ne s'attachant qu'au beau et au parfait, on a la satisfaction de ne posséder que des choses capables de plaire toujours. Je dirai plus : On court toujours beaucoup moins le risque d'être dupe, quand on ne donne, en quelque genre que ce soit, que dans le *beau* et dans le *parfait* (quoique à un gros prix), que quand on se contente de choses médiocres, parce qu'elles paraissent à un prix bien inférieur. Il est très rare qu'on ne retrouve le prix employé à ces effets. Souvent même certains morceaux sont plus avantageusement vendus, au lieu que, dans le médiocre, il y a presque toujours le tout à perdre. »

L'honnête médiocrité, délices du sage, est le fléau du curieux. Faute de connaître l'*art de ne pas acheter*, on s'est fait une collection d'à peu près, un stock d'amis estimables et peu dispendieux; à la longue, ils

s'usent, ils encombrent, on les prend en grippe, il faut les congédier. Tout d'abord on fait signe à un confrère, c'est une attention à laquelle on ne manque jamais; on espère de la sympathie, peut-être de l'enthousiasme. Amère illusion! l'amateur n'a jamais envie de ce que le confrère veut vendre, et toujours envie de ce qu'il veut garder; en curiosité, c'est un axiome. Alors se présente un intermédiaire qui se chargera, pour votre compte et moyennant commission, de trouver dans sa clientèle un admirateur novice. Mais, soit que le marchand ne mette pas tout le zèle nécessaire à une opération peu lucrative, soit qu'il cache une arrière-pensée, les mois, les années se passent, et l'admirateur se fait attendre. Cependant le stock devient de plus en plus embarrassant: quel parti prendre? Risquer une vente publique toujours incertaine et périlleuse? On est sûr d'un échec : les articles fanés, dépréciés par un long étalage, perdent rapidement leur valeur. Reste une dernière ressource, le marchand; on se décide à lui offrir le tout; c'est là qu'il vous attendait. Vous aurez beau lutter, dissimuler, vous défendre en désespéré, la déroute est fatale, et malheur aux vaincus! Le conquérant vous étrangle sans merci.



Il y avait à Rome un riche citoyen nommé Pomponius, grand amateur de l'antiquité; son palais, situé sur les bords du Tibre, non loin des jardins de César, était rempli des plus beaux ouvrages de la Grèce. Un jour il apprit qu'un habitant de Corinthe venait d'arriver, apportant un marbre, travail d'un excellent maître; c'était le portrait de la Bonne Déesse, divinité protectrice de sa maison. Des revers de fortune l'obligeant à sacrifier ce souvenir de famille, il comptait s'en défaire à Rome; sinon il avait résolu de se rendre à Carthage, où des amis lui promettaient une vente facile et avantageuse.

Pomponius ne peut résister à l'envie de voir le premier un objet aussi rare. Il corrompt une esclave qui l'introduit furtivement dans le logis de son maître; on lui ouvre le trésor. Par Hercule! c'était une merveille, un ouvrage grec d'une beauté achevée. Pomponius guette le retour du voyageur, l'aborde et lui offre 10,000 deniers pour sa Bonne Déesse, « un prix déraisonnable, disait-il, le marbre n'en valant pas la moitié. » Notre homme refuse. Pomponius ajoute 5,000 pièces. Nouveau refus. Le Romain fait un dernier effort, 20,000 deniers! Le Corinthien

reste insensible. Alors Pomponius : « Soit, dit-il, que la Bonne Déesse passe les mers et s'en aille à Carthage! Comme ton compatriote Démosthène, je dirai que je n'achète pas si cher un repentir. »

Cependant Lentulus, un autre amateur de la ville, était instruit de tout. Ses limiers lui avaient signalé l'arrivage, il connaissait les démarches et l'insuccès de son rival, et, depuis ce jour, Lentulus avait perdu le sommeil. Posté dans une taverne en face du logis du Corinthien, il épiait, attendant le moment favorable, la dernière heure. Bientôt des chariots de voyage arrivent devant la porte, plus de doute! l'homme découragé va partir pour Carthage. Lentulus s'élance, il entre, 25,000 deniers, dit-il. — Non, fait l'autre. — 30,000. — Encore 500 pièces, et le marbre est à toi. — Eh bien, soit, assassin, murmure Lentulus. Le Corinthien compte l'argent, se jette aux genoux de la Bonne Déesse, lui demandant pardon de l'abandonner pour si peu, se relève, l'enveloppe délicatement et l'apporte lui-même chez Lentulus.

Le lendemain, un ami rencontre Pomponius, errant dans les carrefours de la ville; il était pâle, défait, consterné : « Hélas! disait-il, infortuné que je suis; quelle perte! quel désespoir! Ce Lentulus est un fou; payer 30,500 deniers pour un bas-relief, c'est de la démence. Mais quel homme! je viens de le voir, je lui propose 5,000 deniers de bénéfices et il refuse. »



Chaque amateur chasse à sa manière; il a ses allures, ses petits secrets, son itinéraire et sa région, ses cachettes, ses façons de suivre une piste, de manier le fusil, de viser, de tirer. L'un tue lui-même son gibier, l'autre se fournit chez Chevet, un troisième s'installe à l'hôtel des ventes et n'en sort pas. Eudore fait son quai tous les jours, de neuf à dix, comme la cuisinière fait son marché. Les Albertus pratiquent la curiosité conjugale : le mari exploite le nord, et la femme le midi.

Vous cherchez Peregrinus? Il est partout. On l'a vu le même jour à Palerme, à Damas, à Augsbourg et à Londres; le voici devant vous; il arrive de Bruxelles. Il connaît les quatre coins et recoins de l'Europe; il a parcouru les Abruzzes, traversé les gorges du Tyrol, monté les pics les plus inaccessibles, bravé les bandits de la Sicile, les fièvres des Marais-Pontins, la cuisine espagnole et les moustiques du Nil. Il a interrogé

tous les moines de la Syrie, tous les Juifs du Ghetto, tous les âniers du Caire, tous les *scavatori* de Rome. Il protège le libraire qui se fournit chez le pharmacien, qui doit épouser la veuve, qui se confesse au vieux chanoine, qui possède des dessins originaux du Polyphile italien. Il est homme à découvrir l'armure d'Annibal, un dessin d'Apelles et l'Homère de Cicéron, avec son *Ex libris.*

J'aperçois Fervacques, l'amateur d'estampes, il m'aborde : « Comprenez-vous, dit-il, une folie pareille à celle de Salomon? la curiosité lui tourne la tête. Il a des correspondants à Londres, à Vienne, à Rome, à Madrid, à Florence; il se lève, dépouille son courrier, dicte les réponses, donne ses ordres, reçoit des dépêches, expédie des télégrammes, déjeune à la hâte, fait un tour chez les marchands, monte à l'hôtel Drouot et rentre à cinq heures pour les signatures; il est rompu. Parlez-moi de Régulus; celui-là ne se donne pas tant de mal, il attend son monde; c'est le Minotaure auquel on offrait tous les ans sept vierges choisies parmi les plus nobles et les plus belles. Chaque matin les courtiers lui apportent secrètement leurs primeurs et jurent qu'il a la première vue; on peut les croire sur parole, ils viennent de le dire à deux clients. Moi, je fais de la curiosité par hygiène; avant déjeuner, je vais chez mon marchand d'estampes, de là chez le libraire, du libraire chez le relieur, du relieur chez le laveur, du laveur chez le remonteur; ces braves gens demeurent au diable, cela me fait prendre de l'exercice. »

Ascanio se lève avec le jour et se met en campagne. Il court chez les fripiers, les regrattiers, les ferrailleurs, furetant, ramassant les miettes, les tessons, les rognures de tableaux, les débris de livres, les lambeaux d'estampe, les bouts d'étoffe ou de fer, les fragments de quelque chose. Chasseur maigre et râpé, il glisse contre les murs, se faufile et passe; on ne l'a pas vu. Il connaît par cœur le Temple, la place Maubert et la rue de Lappe, tutoie Laloubère et Marcailhou, pénètre en se baissant dans les cavernes sombres, fouille dans le tas et marchande sans pitié. Il explore les boîtes et les portefeuilles en plein vent, fréquente les ateliers borgnes la veille des termes et le matin des échéances. A l'hôtel Drouot, c'est un habitué du rez-de-chaussée; il arrive au début, se coule entre les gens, reste debout, en arrière, parmi ceux qui viennent dormir et se chauffer gratis. Il *pousse* lui-même, murmure des enchères de vingt sous, paye comptant et emporte sa proie sans donner son nom. Il dîne à la crèmerie, rentre chez lui, ferme ses portes, vide ses poches et contemple son trésor.

Lucullus ne fréquente point les marchands. On le voit rarement aux ventes; il a des lieutenants qui font campagne pour lui, un

commis, une marchande obscure, un valet de chambre; le dieu ne paraît pas en personne, mais, au roulement des enchères, à l'émotion du public, on sent que Jupiter est à la cantonnade, derrière les nuages. S'il daigne descendre parmi les mortels, il arrive à quatre heures; on l'attend, on se range sur son passage, ses familiers se rengorgent, le crieur sonne la fanfare, et les Auvergnats se prosternent. On se tait : les enchères éclatent, résonnent, bondissent; lui, impassible, ne dit rien; un clin d'œil suffit. Chaque battement de paupières vaut 1,000 francs.



Je vous suppose toutes les perfections : vous êtes un délicat, un connaisseur et un savant; votre goût est sûr, distingué; vous avez un cabinet d'anciens maîtres recueillis un à un, parmi les meilleurs; est-ce assez? — Pas encore. — Vous êtes un *detective*, vous savez flairer un chef-d'œuvre, le filer, le saisir au collet, l'emprisonner dans votre vitrine; vous avez tous les dons, la science de La Borde, la foi de saint Vincent de Paul, la passion d'Almaviva, la rouerie de Figaro, le jarret du trappeur, la pénétration de Vidocq, le diagnostic de Gendrin, le coup d'œil de Napoléon, le tir de Guillaume Tell; cela suffit-il? — Pas le moins du monde; tous ces talents et toutes ces grâces ne constituent même pas le véritable amateur. Un académicien de beaucoup d'esprit vient de découvrir ce qu'il appelle « les deux grands signes du collectionneur »; ce sont, « la peine et le sacrifice ». « Il faut prendre sur son repos, dit-il, prendre sur ses besoins, économiser sur ses appointements une collection de plusieurs cent mille francs; voilà qui mérite sympathie et respect. Quant aux millionnaires, ce n'est chez eux qu'affaire de vanité. Ils chargent quelqu'un d'avoir du goût pour eux; ils fournissent l'argent, le mandataire fournit la science. »

Nous connaissions déjà les exigences de Millin; l'*équilibre de l'âme* et la *vie retirée* ne laissaient pas de présenter des difficultés dans la pratique; voici qu'on nous demande la *peine*, le *sacrifice* et des accessoires. C'est beaucoup. Décidément La Bruyère avait raison, la curiosité est une faiblesse qu'on doit racheter, sanctifier par une vie de labeur et de mortifications, car l'immortel auteur de la découverte des « deux grands signes » n'exige pas moins de « quarante ans de travail » pour se réhabiliter.

Amateurs, mes confrères, méditez ces enseignements. Si, par aven-

ture, vous êtes pris d'une velléité d'orgueil, rentrez vos triomphes, rappelez-vous la médiocrité de votre état, et tâchez plutôt d'acquérir ces belles vertus qui font pardonner la qualité de curieux. Et vous, les jeunes, qui rêvez peut-être d'entrer dans la curiosité, chassez bien loin cette fâcheuse inclination. Si vous n'êtes pas prêt au détachement, aux privations, on vous excommuniera; si vous êtes riche, on vous accusera d'acheter le goût des autres; si vous êtes pauvre, vous ne réussirez à rien. Voulez-vous une carrière? Tenez, mettez-vous dans les lettres, il n'y faut pas tant de cérémonies.

EDMOND BONNAFFÉ.



LE SALON DE 1880

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



'A été, cette année, une sorte de rivalité entre nos célébrités politiques du jour à qui montrerait de sa personne le portrait le plus digne d'être remarqué du public. Si la mode était encore aux dénombrements homériques, nous passerions en revue, presque sans sortir des deux premières salles des hors-concours, la fine fleur de nos hommes d'État, ceux dont jadis on eût régalé les quatre parois du grand salon d'honneur. Le premier, cela va sans dire, de ces portraits, et par la qualité du personnage et par le talent du peintre, est celui de M. le président de la République par Bonnat; M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, qui connaît et pratique officieusement les repoussoirs, malgré qu'il les condamne officiellement, a isolé par deux marines, et je suis loin de l'en blâmer, cette image solennelle de M. Grévy de celle des autres mortels; je pense même que, dans tout pays respectant mieux l'autorité de son représentant suprême, la place de ce tableau eût été, bon gré mal gré, dans le panneau central de la salle qu'il occupe. J'ai encouru des rancunes, pour pareille affaire, en 1878, des rancunes qui tombaient à la mauvaise heure, et je crois cependant encore que j'étais dans le vrai. Bonnat aura eu la rare fortune de voir poser devant lui presque toutes les grandes figures historiques de notre temps; il aura été comme le Rigaud de la seconde moitié du XIXe siècle : il n'y a point de parti qui tienne, chacun aura voulu passer par son atelier : M. Thiers, M. de Mon-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 393 et 499.

talivet, M. de Broglie, M. Victor Hugo, M. le duc d'Aumale, don Carlos, etc. Dans son étonnant portrait de M. Thiers, qui restera l'effigie définitive de l'homme d'État, Bonnat avait tiré de la tête parcheminée du personnage tout ce qu'elle pouvait rendre en vigueur, en intelligence perspicace et vivante ; il avait fait de l'historien de la Révolution et de l'Empire un type presque napoléonien.

Mais cette fois, aspirant à donner au portrait de M. Grévy une attitude de gravité souveraine, un caractère d'austérité raide et imperturbable, sans sortir de la réalité moderne, il n'est arrivé qu'à exprimer la dignité imposante d'un président de tribunal civil de province qui viserait au majestueux.

Nous avons déjà vu quelque part, au Luxembourg peut-être, le *Retour de la pêche à la marée basse*, de M. Feyen-Perrin ; mais nous n'avions jamais vu de lui un portrait aussi réussi, aussi librement modelé que celui de M. Lepère, bien supérieur à celui du général Billot de l'autre année. Le ton seulement, pour prétendre au très délicat, arrive presque au trop fade. — Ce n'est point là le défaut du portrait du marquis de Galliffet par M. G. Becker, dont nous avons déjà cité la *Martyre chrétienne*. Celui-là n'a rien de fade, il est plutôt d'une dureté voulue. La pose impérieuse et fantasque du général ne m'en déplairait pas, n'était son malheureux sabre qui lui embarrasse les jambes ; mais c'est là une figure intéressante, d'un caractère bien soldatesque, et qui n'a rien de banal en son excentricité. — M. Lepère m'a paru un peu adonisé par M. Feyen-Perrin. Ne faut-il pas en dire autant de M. Clémenceau par Bin ? Excellent portrait, d'ailleurs, d'une fermeté et d'une sûreté de dessin extraordinaires, le meilleur portrait, à coup sûr, que je connaisse de Bin, supérieur de cent coudées à son Marcère de l'an passé. — J'ai dit ce que je pensais de l'Andrieux de Bastien-Lepage. — Le Henri Martin et le Paul Bert, de M. Yvon, appartiennent à l'ancienne manière, un peu démodée aujourd'hui, qui florissait en 1850. Le portrait de M. H. Martin, particulièrement, est d'une honnête peinture, à la mesure du personnage, de ce ton frais et un peu de convention qui plaisait tant au public dans ces grandes batailles de l'Empire, point de départ bien justifié de la renommée de l'artiste. — M. Louis Blanc, auquel M. P. Dupuis a donné un teint couperosé de vieille femme, doit être jaloux de son collègue, M. Saint-Martin, dont M. Margottet a peint un excellent portrait d'un ton doux et très distingué, et de son autre collègue de Vaucluse, M. Naquet, que M. Alph. Hirsch a représenté d'un ton un peu trop dur, mais d'un dessin très ferme. — La tête hamletesque de M. Vacquerie a été traduite en vrai peintre par M. Léon Glaize, comme un artiste aime



LE BON SAMARITAIN, PAR M. MOROT.
(MÉDAILLE D'HONNEUR DU SALON DE 1880.)

(Dessin de l'artiste.)

à s'exécuter à lui-même ses portraits de famille. — Je ne cite que pour mémoire le portrait tout à fait fâcheux de M. Victor Hugo, par M. Monchablon, et l'image déplorable de M. Léon Say, par Mlle Beaury-Saurel, qui prouve dans le nouveau président du Sénat un ennemi-né du musée du Luxembourg.

Le portrait de M. Antonin Proust a fait cette année grand bien à M. Manet. Chacun est convenu que cette peinture était une excellente préparation d'un bon ouvrage, et qu'il s'en fallait de peu que l'artiste n'amenât son œuvre juste à point. On a loué la tournure aisée du modèle, le ton fin et délicat des vêtements et de la figure, bien enveloppée dans la lumière; s'il n'y manquait je ne sais quoi d'inachevé, ce serait, je le répète, un portrait réhabilitant pour l'artiste et aussi pour son groupe. Mais c'est là le malheur et l'infirmité de l'école des impressionnistes, dont M. Manet est le porte-drapeau. Ils produisent des morceaux souvent très intéressants par le demi-aboutissement d'un principe vague et certainement très délicat que notre ami M. Ch. Ephrussi a fort habilement analysé l'autre mois dans la *Gazette*, principe dont il serait puéril de contester l'existence, puisque nous le voyons mis très clairement et très utilement en pratique par des peintres de la taille de Stevens, Bastien-Lepage, Madrazo, de Nittis et Heilbuth, qui ont su y prendre leur bien sans nuire à leurs propres qualités. Quant à nos impressionnistes de profession, on dirait qu'ils ont fait gageure de rebuter le public par l'extravagance de la plupart de leurs productions. Outre le répugnant ordinaire de leurs sujets, ils ont fait de leur système une application tellement subtile et grossière à la fois, tenant à peine sur pied, d'une vaguesse inquiétante, que cela a presque l'air d'un art contre nature. Ils me rappellent, par leurs affinités délicates, insuffisantes et malsaines, certains groupes de nos parnassiens, desquels on ne peut pas dire, malgré leur impuissance, qu'ils ne soient pas de vrais poètes : eux aussi sont vraiment peintres, puisqu'ils possèdent un élément particulier de l'art, et je n'en prends pour exemple que le « plein air de chez le Père Lathuile », de M. Manet, dont les personnages du premier plan sont, à coup sûr, d'un goût écœurant, mais dont le « plein air » et l'ensoleillement sont vus d'œil de maître et traduits avec une prodigieuse sûreté. — Autre exemple encore : le paysage de M. Cl. Monet, perdu dans les frises d'une des salles, et qui ne gagnerait peut-être pas à être vu de plus près, mais dont l'atmosphère lumineuse et claire fait paraître noirs tous les paysages voisins dans la même galerie.

Si, laissant là les hommes politiques, dont la mine, quoi qu'ils veuillent, n'est pas toujours bien avenante, nous regardons tout bonnement

les portraits pour ce qu'ils valent au Salon, c'est-à-dire pour le plaisir de nos yeux et le régal de notre goût; nous rencontrons cette année une



LA PETITE SOURCE, PAR Mme DEMONT-BRETON.

(Croquis de l'artiste.)

suite de portraitures pleines d'art et de charme, et qui ne sont pas faites pour diminuer la juste renommée que l'école française a toujours

gardée en ce genre difficile. Il paraît que la conception et l'exécution d'une image de femme n'est point chose si commode, car je vois qu'il y faut non seulement les qualités du peintre, mais avec cela beaucoup de science et d'expérience et une rare sûreté de jugement, puisque nos meilleurs portraitistes sont empruntés au groupe de nos meilleurs peintres d'histoire. L'espèce, jadis assez commune, des portraitistes de métier paraît à peu près disparue : il ont été tués, comme les miniaturistes, par la photographie. Il ne faut pas s'en plaindre, la fière ou élégante tournure des personnages, le choix discret des ajustements, l'observation approfondie de la nature, c'est-à-dire de l'expression et du geste, la force et la largeur ou la délicatesse de la touche étant bien mieux du ressort de qui a étudié pour les œuvres graves toutes les ressources de l'art que de l'étroit spécialiste fatigué en peu d'années par les inévitables redites des mêmes postures, des mêmes costumes et des mêmes accessoires. Aussi voyez quelle maîtrise d'éternelle jeunesse, éternellement rafraîchie par la variété de leurs compositions peintes ou sculptées, dans les moindres œuvres de nos artistes éprouvés : dans ce portrait à mi-corps de jeune femme par Cabanel, reconnaissable de loin à ce doux bleu qui lui est propre ; — dans ce caractéristique profil de Mlle Turquet par J.-P. Laurens; — dans le grand air, un peu inspiré à froid, de M. Guillaume et la belle allure vénitienne de M. J. Badin par Baudry ; — dans la délicieuse finesse du petit cadre de Mme Horteloup par J. Lefebvre; — dans le calme rêveur et l'harmonie un peu sourde de la jeune femme par Fantin-Latour ; — dans le superbe enfant rouge et l'éclatante et gracieuse peinture en pied de Mme G. Petit par Carolus Duran ; — dans la recherche des colorations dorées de Mme P. par Hébert ; — dans l'honnête aspect de Mme Martin Leroy par Jalabert ; — dans le faire solide et grave du groupe des deux sœurs par Paul Dubois, et particulièrement dans ce petit profil d'un charme tout prud'honesque qu'il a intitulé *Étude ;* — dans la fine et riche harmonie, quasi anglaise, du petit portrait qu'un autre sculpteur, Mercié, imitant avec raison le goût pour la peinture de Dubois, de Falguière et de Delaplanche, a peint de sa jeune femme, qu'il me paraît toutefois avoir un peu grandie ; — enfin, dans le portrait passablement mince et grêle, à force de chercher une exécution déliée, de Mme Dolfus par Gustave Jacquet, auquel je ne saurais pardonner son *Menuet*, le pastiche le plus faux, malgré sa prodigieuse adresse, le plus aigre et le plus maigre, le plus à contresens par l'esprit et par la forme, qu'un peintre ait jamais tenté de l'art si rond et si peu guindé du XVIIIe siècle.

Ce tableau d'un peintre trop habile est fait pour pousser à l'hor-



ARLEQUIN

Statue en plâtre de Mr de Saint Marceaux

reur du pastiche, et, Dieu merci, nos peintres de genre ont vu que le vrai et le juste de leur art étaient ailleurs.

J'ai déjà cité bon nombre des plus excellents tableaux de genre de cette année. Il ne faudrait pas pourtant oublier l'un de ceux qui nous ont le plus frappé par leur dextérité consommée, le *Coin d'atelier* de Dantan, où la petite figure du sculpteur, debout devant son bas-relief, d'une attitude si juste et d'un mouvement si fin, est un des plus étonnants trompe-l'œil que puisse donner la peinture. J'ai toujours regretté que la palette de M. Dantan soit un peu froide, car ses œuvres précédentes nous le montraient déjà plein d'esprit, avec le savoir foncier que donnent les études de l'école. Or les peintres de genre sont astreints à avoir de l'esprit; seuls, les vrais grands artistes en sont dispensés, le génie leur en tient lieu. — Un amusant tableau, et d'expression bien naturelle, est celui de M. C. Delort, le *Braconnier* arrêté par les gendarmes dans la forêt de Fontainebleau. La peinture, par malheur, en est peu adroite. Cela rappelle les bons Alphonse Rœhn. — Dans son *Incendie au village*, Aimé Perret, le peintre d'ordinaire si gai des paysanneries de la Bresse, a traduit une des scènes les plus sinistres de la vie des champs, des paysans courant au feu à travers la neige, et, du coup, il a recueilli l'héritage d'un autre Lyonnais regretté, Fleury-Chenu, mort il y a peu d'années. — Julien Le Blant, qui s'est donné pour mission de nous peindre l'épopée de la guerre des Géants, nous montre cette année les héros demi-sauvages de la Vendée assaillant à Fougères le *Bataillon carré* des bleus. Dans les derniers paysans, à longs cheveux et à braies, que gardent encore les deux bords de la Loire, M. Le Blant a retrouvé juste ce qu'il lui fallait pour exprimer, avec un art plein de verve et de feu, l'enthousiasme qui poussait, sans ordre et presque sans armes, à la mort ces bandes admirables, échauffées par la fureur de leur foi. L'œuvre de M. Le Blant est le meilleur tableau de bataille du Salon de 1880. — Elle est charmante, la toile de M. Buland, l'*Offrande à Dieu*, l'aumône faite par un vieux mendiant à la petite chapelle d'une première communiante. Cela vient certainement en droite ligne, comme ton et comme sentiment, de la *Communiante* de M. Bastien-Lepage; mais, telle qu'elle est, c'est une peinture touchante et bien délicate en sa légèreté. — J'ai connu, il y a dix ans, à Madrid, M. Rougeron, qui envoyait de là aux Salons de Paris d'agréables tableaux de genre, mais d'une coloration un peu brune et opaque. Sa *Prise d'habit aux carmélites*, qui intéresse vivement le public par sa composition, le met fort en vue cette année, et indique par ses beaux blancs et ses beaux noirs le parti qu'il a su tirer de l'étude des grands maîtres

d'au delà des Pyrénées. — Un peu haut placé, ne se voit qu'à demi un tableau charmant et d'agréable coloration de M. Capdevielle, l'*Atelier de couturières*, où les figures de jeunes ouvrières, très justes dans leurs modestes et simples attitudes, sont bien dans la perspective de lumière qui revient à chacune selon son plan. — Ce qu'on appelle la modernité a, comme d'habitude, pour interprète M. J. Béraud, qui a affronté dans son *Bal public* une des difficultés les plus désagréables à l'œil et les plus revêches à la peinture, l'éclairage par le gaz d'un jardin de closerie, où se trémoussent, avec toutes les gesticulations folâtres de ces endroits, des multitudes d'étudiants avec leurs étudiantes. Je ne veux point nier que ce « document », comme un journaliste l'appelait la semaine passée, ne soit d'une rare exactitude au point de vue de l'histoire et, bien mieux, d'une merveilleuse adresse au point de vue de l'art. Mais avouons qu'il est dur à regarder, et M. Béraud, les années précédentes, avec ses réunions mondaines et ses sorties d'église, était mieux dans le vrai et l'harmonie de son talent très réel.

Nous sommes loin des temps, Dieu merci, de l'ostracisme de J.-Fr. Millet. Il semble aujourd'hui que le jury s'applique à réserver ses plus belles récompenses pour les ouvrages qui, de près ou de loin, se souviennent de ses sujets rustiques et de sa sobre palette. Ainsi a-t-il fait pour les grandes laveuses, de solide tournure d'ailleurs, de M. Pelez; — ainsi pour l'*Aïeule* de M. Lhermitte, qu'on est bien aise de voir arrivé, en conservant toute sa sûreté de savoir et de main, aux figures de proportion naturelle, et qui a su deviner l'immanquable effet de sympathie que provoque le rapprochement de ces deux êtres qui se recherchent d'instinct avec tendresse, l'enfant et la vieille ridée. Avouerai-je toutefois que je retrouve bien mieux le Lhermitte de mes préférences dans ses deux excellents dessins, l'*Inauguration de l'Hôtel-Dieu de Château-Thierry* et surtout l'*Intérieur de paysans* occupant une salle de vieux manoir. — Autre médaille encore à M. Eug. Feyen et à sa *Berceuse endormie* (on dirait que le jury de ce Salon-ci se laisse aller aux tableaux de sentiment). Le poupon est joli, mais le ton général est bien vulgaire, et cette honnête petite toile, sagement arrangée, ne dépasse point la mesure d'un élève assez ordinaire de M. L. Cogniet. — M. Gilbert se dégage singulièrement cette année du commun de ses confrères, par son *Coin de la halle aux poissons le matin*. Ses poissonniers, se mouvant dans cette demi-lumière où le gaz pâlit devant l'aube, sont d'une grasse et forte peinture, et les gestes sont d'une largeur de vrai dessinateur. — J'oubliais, parmi les plus agréables tableaux de genre, le *Souvenir de l'île de Wight*, de J.-L. Brown, les deux élégantes cavalières suivies de leur groom



UN COIN D'ATELIER, PAR M. ÉDOUARD DANTAN.

(Dessin de l'artiste.)

au haut d'une falaise et envoyant un signe d'adieu à la barque qui s'éloigne. Elles sont bien « dans l'air », comme on dit; le terrain, par malheur, est un peu de pratique; — et aussi les deux poétiques James Bertrand, la *Charmeuse d'oiseaux* et *Marguerite à l'église*; — et encore le *Retour de la mariée*, de Jundt, dont les paysages d'une fraîcheur embrouillardée et les figures d'un sentiment étrange, mi-comique, mi-naïf, m'ont toujours touché; — et le *Serviteur des pauvres*, de Laugée, qui, sous des sujets familiers, sent toujours son peintre d'histoire, plein des ressources de son art; — et la capricieuse fantaisie de la *Pêche* par L. Leloir; — et le charmant tableautin *les Peines de cœur*, de Mme L. Énault, la femme de notre cher confrère; — et la bonne étude *la Séance interrompue*, de M. Ballavoine. Combien et combien d'autres encore!

Le jury a fait justice en encourageant par une mention honorable le très heureux début de M. Gust. Popelin, le *Sacrifice à Esculape*, œuvre d'un goût fort délicat, d'un ton doux, charmant, d'une forme fine et vraiment juvénile. Eugène Giraud, dont la *Csarda hongroise* montre que l'artiste conserve jusqu'au bout, sans se fatiguer jamais, l'allégro brillant et facile de la *Permission de dix heures* et de ses anciens sujets espagnols, n'a pas dû voir sans orgueil, au Salon, ce premier succès de son élève. — Le jury eût bien pu, selon moi, accorder un encouragement pareil à un autre débutant, M. Moreau-Vauthier, pour sa *Mort du jeune Barra*. Celui-ci cherche la fermeté et la solidité, et son œil voit vraiment juste. — J'avoue avoir eu un moment d'illusion, en attribuant une petite tête de femme, d'un faire très serré à la fois et très naïf, de M. A. Gaillard à son homonyme Ferdinand Gaillard; mais celui-ci n'a point exposé de peinture cette année : il s'est contenté d'envoyer au Salon la plus étonnante gravure de portrait qu'ait certainement produite notre siècle, le *Portrait du pape Léon XIII*, un morceau digne de la médaille d'honneur.

Le 27 mai, au bord de l'étang de Ville-d'Avray, dans ce nid de verdure caché près de Paris par l'ombre des bois et des grands parcs, nous avons tous assisté à une cérémonie charmante, une des plus charmantes et des plus poétiques qu'ait certainement vues notre temps. C'était la fête des paysagistes, la glorification de Corot. Les artistes, — à ces heures de tendre élan vers leurs maîtres et leurs camarades, ils portent vraiment en eux la fine fleur de l'âme française, — les artistes étaient venus gaiement, à travers la poussière des chemins, saluer le monument du bonhomme, « dont la vie, selon le dire si heureux de Français, fut

un chant perpétuel, dont la peinture avait des ailes, légère et aérienne » comme la fauvette qui surmonte cette fontaine à l'éternel murmure.



L'AÏEULE, PAR M. LHERMITTE.

(Dessin de l'artiste.)

Mlle Baretta, délicieuse en sa robe printanière, vivante image, avec ses fleurs au corsage, de cette Jeunesse que Chapu a posée comme une ca-

resse au monument de Regnault, psalmodiait de sa voix si douce les vers de François Coppée :

C'est moi qu'il a montrée, assise au pied d'un hêtre,
Essayant de noter sur la flûte champêtre
Quelque musique de berger;

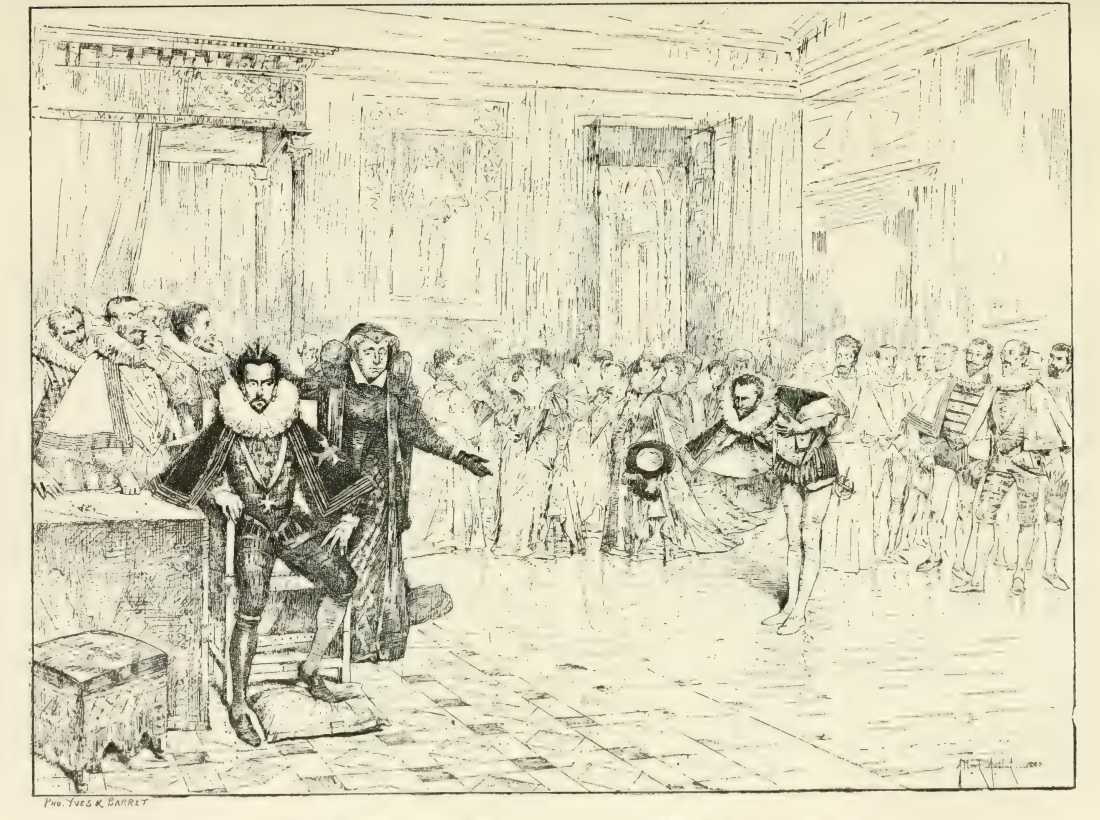
C'est moi, mêlée au chœur de mes sveltes compagnes,
Qu'il faisait, dans la paix sereine des campagnes,
Tourner sur un rythme léger.

Je le connaissais bien, le vieux bonhomme en blouse,
Et, quand il préparait sur un coin de pelouse
Son chevalet et ses pinceaux,

Pour embellir encor ses extases secrètes,
J'étais là; j'exaltais l'odeur des violettes,
J'excitais le chant des oiseaux.

Et nous nous disions que, de même que là-bas, au bord du Nil, les Égyptiens abritent de loin en loin, à l'ombre d'un bouquet de palmiers, les tombes de leurs santons, ce serait d'une vraie piété pour les artistes de répéter, à l'honneur de Millet, de Rousseau, de Diaz et de Daubigny, ce qu'ils viennent de faire à Corot : disperser pour les uns trois pierres granitiques à l'ombre des vieux chênes du Bas-Bréau, à la porte de Barbizon; pour l'autre, un blanc cénotaphe au pied d'un grand peuplier, sur les bords de l'Oise, tant naviguée par lui; — lieux de pèlerinage consacrés à la mémoire de ces prêtres saints de la divine nature, et où plus tard, un soir d'été, les paysagistes errants, après leur journée faite à l'ombre du large parasol, viendraient redire le « *et in Arcadia ego* » du vieux Poussin, leur maître à tous.

Oui, il était bon, cette année, d'honorer, par une solennité spéciale, la gloire un peu vacillante du paysage français, ne fût-ce que pour réconforter les derniers survivants de cet art, qui, il y a dix ans encore, occupait une si grande place dans notre école et en tenait presque la tête. Le Salon de 1880 nous le montre bien malade, malade de cette maladie d'épuisement qui travailla la Hollande après sa pondaison fameuse des Ruysdael, des Hobbema, des Dujardin, des Cuyp, des Van Goyen, des Paul Potter, des Rembrandt et des Van de Velde. La grande génération est éteinte, et ne se survit plus que par Jules Dupré, dont les œuvres se voient rarement, et par Français, que voilà passé patriarche. A sa vaste toile du *Soir*, un peu vide, mais composée avec son grand goût ordi-



HENRI DE GUISE CHEZ HENRI III, LE 9 MAI 1588, PAR M. A. AUBLET.

(Croquis de l'artiste.)

naire et agrémentée en ses premiers plans de cette flore si fraîche et variée dont il a l'amour et le secret, je préfère toutefois son petit tableautin de « la grande route à Combs-la-Ville », perle toute brillante encore de cet esprit et de ce charme qui firent la fortune jadis de ses toiles empruntées aux riants environs de Paris. — J'ai déjà parlé du panneau d'Harpignies, le paysagiste au dessin robuste; — l'*Eau dormante* d'Hanoteau, plus large et plus tranquille de facture que ses très habiles œuvres passées, trop minutieuses peut-être, le met au rang, qu'il n'avait jamais atteint, des peintres qui font rêver. — La *Nuit d'octobre à Moustiers au Perche*, d'Eug. Lavieille, sent jusqu'au bout la sincérité juvénile, le calme profond et le doux attrait de son maître Corot. — Busson, dans son *Abreuvoir de Lavardin*, garde la grâce de ses beaux massifs humectés de pluie d'orage. — Flahaut s'est surpassé, dans son étang de Mortuaille et surtout dans sa plage du Croisic, à laquelle je ne reprocherai que l'exécution un peu fruste de ses amoncellements de sable. Jamais sa peinture n'avait encore trouvé ces tons riches et délicats et ce faire aisé à la Bonnington. — Le Camille Bernier est d'une fraîcheur matinale exquise. Ses arbres sont dessinés avec sa science ordinaire, mais cette fois plus légère, et son étang aux eaux grises sent encore le demi-brouillard de l'aurore. — On a bien fait de récompenser la *Vue de Vézelay*, d'Adolphe Guillon. La vieille ville, ses tours et ses toits pointus se profilent sur sa montagne dans le fin brouillard violacé d'un matin qui va donner une chaude journée; l'œuvre est d'une harmonie et d'une unité qui rappelle notre vieux Claude. — Que M. Van Marcke prenne garde de ne point allourdir ses belles réminiscences des herbages de Troyon, et de ne point se laisser dépasser par le *Retour du Troupeau*, de M. de Vuillefroy, autre souvenir du maître. — M. Pelouse a exposé une marine de Concarneau, d'une grasse exécution; mais je préfère encore ses *Premières Feuilles* avec ses blancs bouleaux aux troncs légers, avec son fond de ciel vert et ses nuages du premier plan chargés de pluie printanière. — Guillaumet, dans sa place de Laghouat, nous rend les tons roux des murs et des terrains de cette Afrique que nous ont apprise jadis Marilhat et Belly; — Guillemet, Yon et Luigi Loir, les berges de notre large Seine à son entrée dans Paris, et les inondations de l'hiver dernier. M. Yon est en progrès : ses bords de la Marne font souvenir des fins gris de Rico le Sévillan. — Vernier, qui procède visiblement d'Héreau, nous montre les mêmes tons gris des sables marins, coupés par des taches vert tendre ou par les reflets bleus du ciel. — M. Auguin revêt agréablement de tons à la Fromentin des rochers à la Brigot; et M. Matifas, dans ses *Carrières d'Amérique*, descend de Courbet par le

LA SOUPE DU MATIN, PAR M. GŒNEUTTE.

(Dessin de l'artiste.)

même Brigot. — Le *Juin en Danemark* de M. Bonnefoy, tout verdoyant de la luxuriante verdure du Nord, a les qualités d'élégance et de bel arrangement qui ont fait jadis la réputation des Ach. Benouville et des Blanchard. — La *Nuit verte* de M. Dardoize nous montre une mare bordée de petites roches et entourée d'arbres dont le feuillage forme une sorte de rideau à travers lequel pénètre une verte et douce lumière; la facture est peut-être un peu sèche, mais l'effet est excellent. — M. Tancrède Abraham, l'habile aquafortiste, le conservateur du Musée de Château-Gontier, nous expose, lui, un paysage d'octobre d'une belle découpure : à droite, des rochers formant grotte et surmontés de quelques arbres touffus; à gauche, des paysannes ramassant du bois; dans le fond, la prairie de la vallée de Blaizon. — Le Normand M. Lemarié des Landelles nous donne de la brune Normandie d'automne. — Un autre Normand, M. Marais, a bien mérité sa médaille par son *Herbage de Merville*, peuplé de superbes bestiaux. — Les charmantes petites vues de Menars de Lansyer font penser à d'autres vues d'un château des mêmes parages que Houel au XVIIIe siècle peignait à Chanteloup. — J. Desbrosses et Henriet suivent avec bonheur le filon subtil et naïf du pauvre Chintreuil. — Je me suis toujours laissé attirer par les paysages un peu nus et mystérieux de M. Pointelin. Dans son *Soir de Septembre*, l'ombre du bois voisin, la noire verdure de l'herbage, la lune demi-voilée par la vague brume chantent dans un fort bel accord l'hymne tranquille de la nuit qui tombe. Tout est habile dans les œuvres que je dis là, et dans celles de Doré, de Ségé, de Japy et de tant d'autres; tout cela est plein d'art et du plus savant métier; tout cela est fin, délicat et gracieux; tout cela, si les architectes savaient en user à la mode du XVIIe siècle, servirait à de charmants panneaux pour la décoration de nos hôtels modernes. Mais, hélas! où sont les petites toiles si puissantes et si personnelles de nos maîtres d'il y a dix ans? où sont les Corot? où sont les Paul Huet? où les Cabat? où les Th. Rousseau? où sont les Millet? où sont les Troyon et les Courbet? où sont les paysages d'antan?

Parmi la couvée nouvelle de nos paysagistes, j'ai noté une étude vraiment extraordinaire de M. Salomé : c'est un coin de cour intérieure, un porche de couvent de trappistes dans le Valais. Je ne sais si le peintre qui a exécuté ce morceau rare, ces blancs si francs des murs recrépis et ces verts humides du petit toit moussu nous redonnera jamais une pièce de force pareille; mais, telle qu'est celle-ci, elle est digne d'entrer dans le cabinet du plus fin amateur; elle se soutiendrait, j'imagine, à côté des bons hollandais. — Avez-vous remarqué un petit paysage où des ânes en liberté paissent sur un terrain tourmenté et sablonneux semé de joncs



VUE DE VÉZELAY, PAR M. AD. GUILLLON.

(Dessin de l'artiste.)

et de genêts en fleur? Il est de Mme Cazin, la femme du peintre d'*Ismaël* et de *Tobie*. L'œuvre est charmante, d'une naïveté et d'une harmonie exquises; tout au plus pècherait-elle par quelques menues lourdeurs dans le ciel. Mais ce n'est point là l'observation qu'éveille tout d'abord le tableau. Certes il est bien naturel qu'une femme doive son respect et sa piété admirative aux ouvrages de son mari, surtout quand celui-ci se révèle à nous par des qualités aussi singulières et qui promettent à notre école un décorateur de si haut sentiment dans la lignée de Puvis de Chavannes; mais, pour le coup, cette religion de la jeune artiste pour la manière de son mari l'a conduite de prime abord à une exécution qui tromperait l'œil le mieux exercé, et, encore une fois, nous ne pouvons lui en faire un reproche. Voilà un atelier où l'on ne vit point dans les bas-fonds de l'art. Et si vous voulez juger de ce que peut, par un autre côté, la même Mme Cazin, allez aux dessins, et voyez cette tête de femme crayonnée puissamment, cette nuque nerveuse, avec ses cheveux rabattus sur son morne profil, et que le livret intitule la *Tristesse*. Je ne crois pas que, parmi nos plus grands artistes aujourd'hui vivants, il s'en trouve un capable de nous retraduire avec une telle vigueur profonde la terrible mélancolie de Michel-Ange. Et pendant que vous serez dans ces salles des dessins, cherchez un autre cadre, celui-là signé du nom de M. Cazin, et qu'il a tout bonnement appelé la *Terre*. C'est Adam et Ève chassés par l'ange du jardin de délices, et commençant à gravir les dunes âpres et stériles qui leur donneront le pain à la sueur de leur front. Ce simple dessin, colorié à la cire et au pastel dans les tons doux et calmes de l'*Ismaël*, porte en lui-même une telle grandeur, qu'il semble le carton d'une fresque immense. Et maintenant, heureux monsieur Cazin, heureuse madame Cazin, souvenez-vous de ce à quoi vous voilà engagés par le Salon de 1880. Nous ne voulons plus de vous que des œuvres de haute portée, et vous n'avez plus le droit de déchoir. L'enseignement de M. de Boisbaudran a eu pour vous d'excellents résultats, comme il en a eu pour Alph. Legros et pour Régamey. Mais ne perdez pas de vue le perpétuel danger de cet enseignement précieux; nourrissez-vous à cette heure, nourrissez-vous toujours de la nature! Le sentiment, vous en avez de reste, et du plus élevé. La nature est le pain des forts.

Une autre femme, dont l'étude persévérante des côtes bretonnes avait fait une artiste à l'œil juste, Mme Lavillette, n'a pas gagné, dans son *Effet de brouillard à Yport*, à se rapprocher d'Eug. Ciceri; on la retrouve, heureusement, dans son *Anse des Kourigans, près Lorient;* et cette même mer de Bretagne, avec ses vagues mousseuses déferlant bruyamment sur les noirs écueils, a porté bonheur égal à M. Paul Roux et à M. Iwil.

— Il ne manque pas de marines, grand Dieu ! autant compter les sables de la mer que celles de l'Exposition, et j'aime autant me rabattre, sans plus tarder, sur les natures mortes, qui depuis quelques années leur sont préférables. C'est Vollon qui a relevé le genre, après Ph. Rousseau toutefois, qui avait brillamment renoué la tradition de Chardin ; mais ce Vollon y a développé, dans nos derniers Salons, un tel furieux génie de coloriste, qu'il semble avoir accaparé pour son genre les plus extraordinaires intensités de tons que puisse tenter la palette. Il a même poussé le talent de l'harmoniste jusqu'à exagérer les tons, si prodigieux pourtant, que donne la nature. Jamais je n'ai vu, pour ma part, une *Courge* d'un orangé aussi superbe. Mais quels noirs merveilleux ! et ce gris de fonte de la marmite ! et ce cuivre rétamé et récuré du poêlon ! C'est l'illusion même, et l'œil humain et la pâte colorée ne sauraient aller plus loin. — M. Bergeret a exposé deux excellents tableaux, l'un de prunes, l'autre de curiosités groupées sur une table ; — M. G. Jeannin, une abondante collection de fleurs que l'on embarque dans toute leur fraîcheur et leur éclat ; — Mme Muraton, un *Banc de jardin*, chargé de roses ; — M. Blaise Desgoffe, deux précieux morceaux de son faire si particulier. — Mais le jury me paraît avoir usé d'une indulgence bien difficile à expliquer, en décernant une des médailles à une certaine *Marchande de poissons à Dieppe*, dont Sneyders, pour parler poliment, ne serait pas jaloux.

Je me souviens que, l'une des premières années où furent installées les expositions aux Champs-Élysées, — de même qu'en 1852, nous avions, par essai, rassemblé les tableaux de fleurs dans un des petits salons du premier étage, au Palais-Royal, — nous consacrâmes une des salles longues du Palais de l'Industrie aux œuvres des artistes étrangers. En ce temps-là, il faut le dire, ces étrangers avaient mieux gardé qu'aujourd'hui l'accent de leur pays ; les Anglais, et ils s'empressaient davantage chez nous alors, étaient plus Anglais, les Belges plus Belges, les Hollandais plus Hollandais, les Suisses plus Suisses, les Allemands plus Allemands. Quant aux Italiens et aux Espagnols, si nombreux depuis, ils n'étaient pas encore nés de l'accouplement singulier de Meissonier et de Goya. Dans la salle dont je parle, on reconnaissait à prime vue le clocher de chacun des habitués étrangers de nos Salons ; les expositions universelles ne s'étaient point encore multipliées et n'avaient pas imposé aux écoles de tous les pays une certaine uniformité que nous y remarquons à cette heure. Dans la suite des salles attribuées cette année aux peintres des nations nos voisines, la différence n'est vraiment pas très sensible entre leur manière de

comprendre et de pratiquer l'art, et la manière en usage dans les salles parallèles. Un peu plus de négligence seulement et de sans-gêne chez nous, comme se le croient permis des gens faisant bonnement l'honneur de leur maison à des invités qui se sont parés avec plus de soin. Ce soin et ce respect supérieur de son métier, nous les avions déjà notés, il y a vingt ans, dans l'envoi de chaque artiste d'outre-Rhin ou d'outre-Manche; nous les avions notés à son honneur, et en regrettant parfois le sans-façon, j'allais dire le sans-conscience, qui diminue trop souvent l'importance des envois de nos artistes aux expositions nationales. Nous retrouvons cette année encore, dans les salles étrangères, la même décence de tenue, la même préoccupation de paraître chez nous avec des œuvres menées à bout. Mais, au demeurant, les talents de haute portée y sont rares, et je ne vois rien là, vraiment, qui puisse entraîner nos propres artistes vers des voies nouvelles.

Un homme dont nous avons grandement admiré, jadis, les vastes toiles pleines de brillants et consciencieux détails, et qui nous rappelait Delaroche dans ce que celui-ci avait eu d'utile pour notre école par le sens historique et l'exécution correcte, M. Matejko, le Polonais de Cracovie, avait eu sans doute la généreuse pensée de nous montrer en France, dans son immense composition de la *Bataille de Grünwald*, comment un peuple courageux peut, par un effort héroïque, se débarrasser de l'orgueilleuse tracasserie du Teuton. Hélas! cette mêlée confuse et sans effet, où tout se brouille, où tout paillette dans le noir, où rien ne se voit, ne nous laissera qu'un souvenir attristé, car l'hospitalité du Salon de Paris n'aura fait que desservir, cette année, ce vaillant artiste qui a tant lutté, lui aussi, pour la gloire de son pays.

Beaucoup de ces étrangers sont pour nous d'anciennes connaissances : la plupart ont étudié ou travaillé à Paris; les autres ont appris le chemin de notre pays par les expositions universelles. N'est-il pas Parisien d'assez vieille date, ce Suisse Anker dont le cabinet du *Mège* est un des plus jolis tableaux de genre du Salon? (Et il faut dire à ce propos que c'est par les tableaux de genre que brillent spécialement les étrangers. Ils y apportent une ingénuité de composition et un faire scrupuleux, qualités essentielles de cet ordre d'œuvres, échappant trop souvent à notre impatience native, qui n'aime point s'astreindre au détail.) La tonalité du *Mège* d'Anker est, comme toujours, malheureusement trop rousse; mais la scène est d'un arrangement excellent et d'une expression très naïve et très fine en même temps. — Et ce Danois Schenck, avec son troupeau surpris par une *Rafale de neige dans les montagnes d'Auvergne*; qui de nous ne reconnaîtrait d'une lieue la toison de ces moutons-là? —

LA NUIT VERTE; RUISSEAU SOUS-BOIS, PAR M. DARDOIZE.

(Dessin de l'artiste.)

Et ce Belge de Knyff, avec son grand paysage du *Vieux Saule*, dont les fonds sont si distingués, et sa délicieuse petite étude de *la Prairie*, semée de vaches couchées sous le soleil; — et ces deux autres Belges, Xavier et César de Cock avec les verdures tendres de leurs sous-bois; — et l'Américain Sargent, l'habile élève de Carolus Duran, avec son portrait de Mme E. Pailleron, debout dans un parc; le paysage est d'un beau ton, clair et frais, la robe d'un noir superbe; la tête et particulièrement la chevelure sont d'une peinture moins heureuse; — et le Suédois Wahlberg, avec la finesse si attrayante en ses détails des plans fuyants de son *Soir à l'île de Waderon*; — et l'Italien Pasini, avec son inestimable petit chef-d'œuvre, *Cavaliers circassiens à la porte d'un monument byzantin*, prodige de dextérité et de légèreté, où la mince toile apparente est à peine frotté de glacis qui donnent aux murailles la forme et l'harmonie, d'une richesse et d'une délicatesse merveilleuses. — Cette touche tant séduisante de Pasini a gagné un Américain, Parisien lui aussi, M. W. Gay, qui, sauf l'imitation du procédé, fait preuve de beaucoup de talent dans ses *Pigeons savants*. — Je ne cite que pour mémoire, et pour cause, Mme Marie Collart, MM. Mesdag, Mols, Von Thoren, etc. — Le Hollandais M. Bisschop a étudié dans les ateliers de Gleyre et de Comte; il nous a envoyé cette année un tableau admirable : « L'Éternel l'avait donné, l'Éternel l'a ôté. » On a les entrailles remuées par la douleur de la pauvre Frisonne, assise et sanglotant, la tête cachée dans son tablier, devant le berceau vide, le petit berceau rouge, sur les parois duquel sont peintes des scènes pieuses. L'effet général est d'une sobriété presque dure : les deux femmes, la mère et sa voisine, s'enlèvent en noir sur un mur blanc dont la plinthe est garnie de faïences aux ornements bleus. OEuvre pleine d'art et d'émotion à la fois.

Une autre peinture d'un sentiment tout pareil, mais d'une exécution très différente, est le *Convoi d'un enfant* du Finlandais, M. Edelfelt, élève de Gérôme. Cela valait peut-être plus que la troisième médaille qui lui est échue : aura-t-on été mis en garde par le caractère très « impressionniste » de l'effet général, le ton clair du paysage matinal, l'air lumineux qui enveloppe les personnages de la barque traversant le lac, et cette mignonne petite fille rose assise à côté du cercueil de son frère. Mais que l'émotion en est donc simple et sans effort, et la tristesse poignante en sa bonhomie! et avec cela un faire très solide au fond et très poussé, quoique large. Pour compléter le bagage de M. Edelfelt, notons un consciencieux portrait de M. Kœchlin-Schwartz.

Munckacsy nous manque cette année, mais nous avons son élève, M. Fréd. Uhde, et sa *Chanteuse* dans un cabaret flamand vers 1640. La





Tancrède Abraham pinx et sc

Gazette des Beaux Arts

MATINÉE D'OCTOBRE

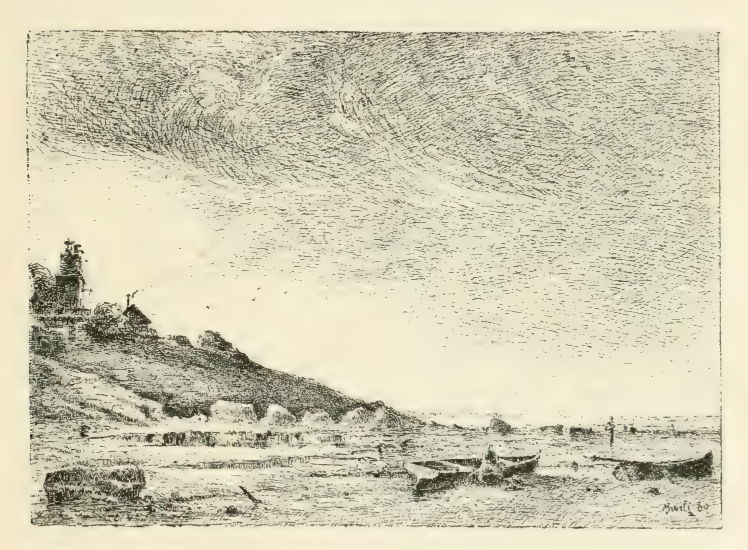
(Vallée de Blaison)

Salon de 1880

F. Liénard Imp. Paris

femme à gorge découverte et en hauts-de-chausses de cavalier, débite, devant un parterre de vieux soudards, une chanson gaillarde à la Gautier Garguille. Quant à la peinture, elle est d'un beau ton dans les clairs et un peu maçonnée; c'est un mélange de Munckacsy et des vieux Hollandais.

Ce qui gêne, je l'avoue, dans l'étude de ces étrangers, c'est que, là où l'on s'attend à trouver une qualité bien particulière de terroir, on ne



BAIE DE DINARD, PAR M. IWIL.

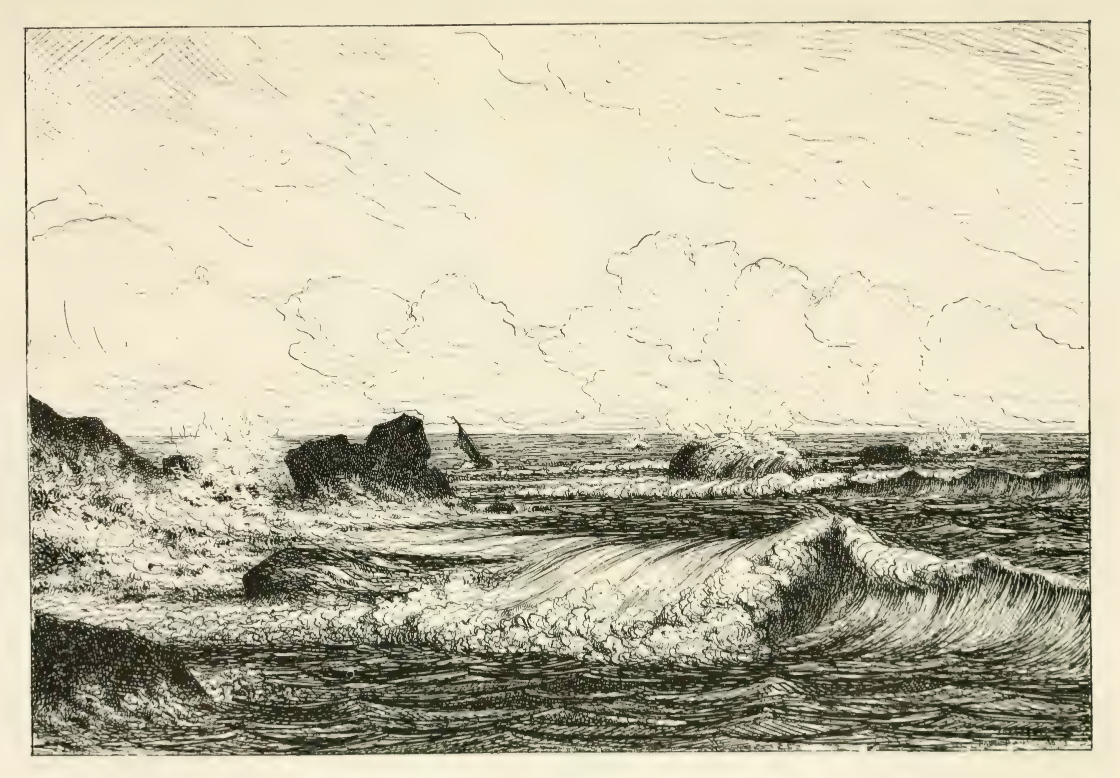
(Croquis de l'artiste.)

rencontre qu'imitation ou reflet d'un peintre connu. Les maîtres à la mode leur tournent la tête, d'aussi loin qu'ils les regardent. Jadis c'était Robert Fleury, Courbet ou Meissonier. On sent encore un peu du Meissonier chez quelques-uns, et ils font bien ; mais ils ne le pratiquent qu'à travers le procédé de Fortuny. Tous pasticheurs, même les plus habiles : qu'est-ce que le *Héros de la fête*, de Casanova? Un pastiche de Fortuny. — M. Vianelli, élève de Boulanger et de Lefebvre, pastiche Stevens. — M. Pio Joris, un homme de talent, s'applique à pasticher Vibert. — M. L. Ebner nous donne dans sa *Foire en Hongrie* du Pettenkofen. — Qu'est-ce que le grand *Bal masqué* du Belge M. Hermans ? Une contre-

façon en grand du dessin et de la couleur d'Eug. Giraud. — Au moins, quand ils contrefont quelqu'un, j'aime assez que ce soit leurs vieux maîtres nationaux. Ainsi je suis charmé par la petite *Tête de jeune fille* de M. W. Leibl. C'est une étude peu dissimulée mais très intelligente de la manière des Allemands de la fin du xve siècle et du commencement du xvie, de Lucas Cranach, d'Amberger et même par delà. Si la préoccupation archaïque est flagrante, le résultat en est bien séduisant, tant l'exécution claire, fine et légère, naïve en son pastiche, sied à cette tête, à laquelle tient lieu de beauté l'expression d'un sentiment simple ; — l'*Orphelinat de Katwijk* de M. Artz, pour être inspiré par le souvenir de son compatriote P. de Hooch, n'en est pas moins une œuvre excellente, tant la lumière en est juste, tant les deux fillettes sont d'une adorable ingénuité. — Ce n'est pas par l'ingénuité que brille le *Soir d'été* de M. Jan Van Beers, qui a appliqué le procédé de Mieris et de Van der Werff à un sujet tout ce qu'il y a de plus moderne, je veux dire de la dernière galanterie : une jolie demi-mondaine assise sur un banc, au fond d'un grand parc, près d'une statue de flûteur sans tête, trop copiée sur nature ; robe rose et bas roses, costume, et attitude de guerre, et ne rêvant pas au prix de vertu. Son équipage l'attend là-bas, là-bas, à l'extrémité de la pelouse, auprès des grands massifs, tout cela peint menu menu dans le goût de la porcelaine, mais avec beaucoup de talent. Ce Belge, qui exécute à Paris des tableaux hollandais, sait cependant dessiner des figures de grandeur naturelle, témoin son Charles-Quint enfant que voilà assis dans un intérieur de palais et caressant un lévrier. La disposition a bonne allure, mais il y a un certain blanc jaunâtre qui domine d'une manière fâcheuse. — La *Sardinière à Concarneau* du Danois Kroyer est un vrai tableau hollandais qui se souvient des tons de Bonvin.

M. Liebermann, dont la réputation est déjà faite dans son pays et qui a obtenu un grand succès à l'exposition de Munich par un *Jésus au milieu des docteurs*, nous a envoyé deux petits ouvrages de qualité supérieure à ceux que je viens d'énumérer, et qui appartiennent mieux en propre à leur auteur : l'*École d'enfants à Amsterdam* et les *Éplucheuses de légumes en Hollande*. Impossible de rien voir de plus transparent et de carnation plus souple et plus tendre que ces blondins et ces blondines, dans les cheveux et sur les minois desquels se joue une lumière dorée. Quant à ses *Éplucheuses*, la peinture en est-elle assez libre et grasse ! et quelle vérité d'illusion dans les accessoires ! et quelle bonhomie aisée dans les têtes des commères jeunes et vieilles ! et que la verdure de leurs légumes est donc savoureuse !

Les Suédois, ces Français du Nord, abondent, Dieu merci, dans



LA POINTE DE PORSPODER (BRETAGNE), PAR M. PAUL ROUX.

(Dessin de l'artiste.)

nos expositions. M. Thorell nous montre un très joli portrait de femme; Mlle Harriett Backer, une jeune femme rêveuse et délaissant son travail de dentelle dans un intérieur norwégien d'une très bonne peinture et dont l'atmosphère brillante rappelle celle du tableau de M. Bisschop; — M. Hagborg, une belle *Plage d'Agon*, où naturellement le gris du sable a toute importance : mais qu'il se défie des reflets bleuissants, c'est par là qu'il périra. Ses pêcheurs et pêcheuses sont de bonne tournure; l'exécution en est toutefois un peu mince. — L'État a bien fait d'acquérir la *Station de bateaux à vapeur en Norwège*, de M. Smith-Hald. Les figures du premier plan sont peintes plus solidement que celles de M. Hagborg, et la lumière glacée qui court sur le lac bordé de montagnes neigeuses est rendue avec un rare bonheur.

Un Américain, M. Picknell, élève de Gérôme, a là une certaine *Route de Concarneau*, toute blanche et poussiéreuse entre ses talus verts, et qui vous attire violemment par son trompe-l'œil : c'est de la cuisine d'émailleur, si vous voulez, mais qui obtient, par des glacis et par la pierre ponce, des effets extraordinaires d'illusion et de force de ton, auxquels on n'était plus habitué depuis Decamps. Son autre motif, le *Bord du marais*, où se retrouve le même procédé appliqué à un sujet d'étude qui, par le détail du dessin des arbres, prête moins à cette bizarre cuisine, rappelle les bons Desjobert.

Vous souvenez-vous d'avoir vu au Louvre un *Intérieur de l'atelier de David*, acheté par Louis XVIII en 1815, et peint par un jeune élève du grand maître, un nommé Cochereau, qui mourut deux ans après, à l'âge de vingt-quatre ans? C'était une œuvre très simple et sincère et très ferme à la fois, et qui, à force de sincérité, se tenait assez bien dans la grande galerie. Un Anglais, M. Bartlett, élève de Bouguereau et de Tony Robert-Fleury, s'est livré à une étude pareille, et son *Atelier de peinture pendant le repos*, point plus apprêté d'ailleurs comme arrangement, sans plus de décor ni d'un fond de coloration plus séduisant, vous rappellera à coup sûr le Cochereau pour les mouvements naturels des jeunes artistes et la justesse de la touche. — Je n'ai plus à parler que de deux envois venus de Londres, envois faits par des peintres de très grande valeur et dont l'un, M. Watts, m'enthousiasma bien fort à l'Exposition universelle de 1878. Il avait là des œuvres d'une poésie un peu subtile, mais d'un goût si élevé, que j'en étais jaloux pour notre Gust. Moreau, dont il parut alors le rival heureux dans la faveur des amoureux du xve siècle. Son *Orphée et Eurydice* de cette année n'a pas la même fortune : ce tableau est mal placé ; son exécution semble grossière et sombre. On dirait l'ombre du vainqueur du grand concours d'il y a

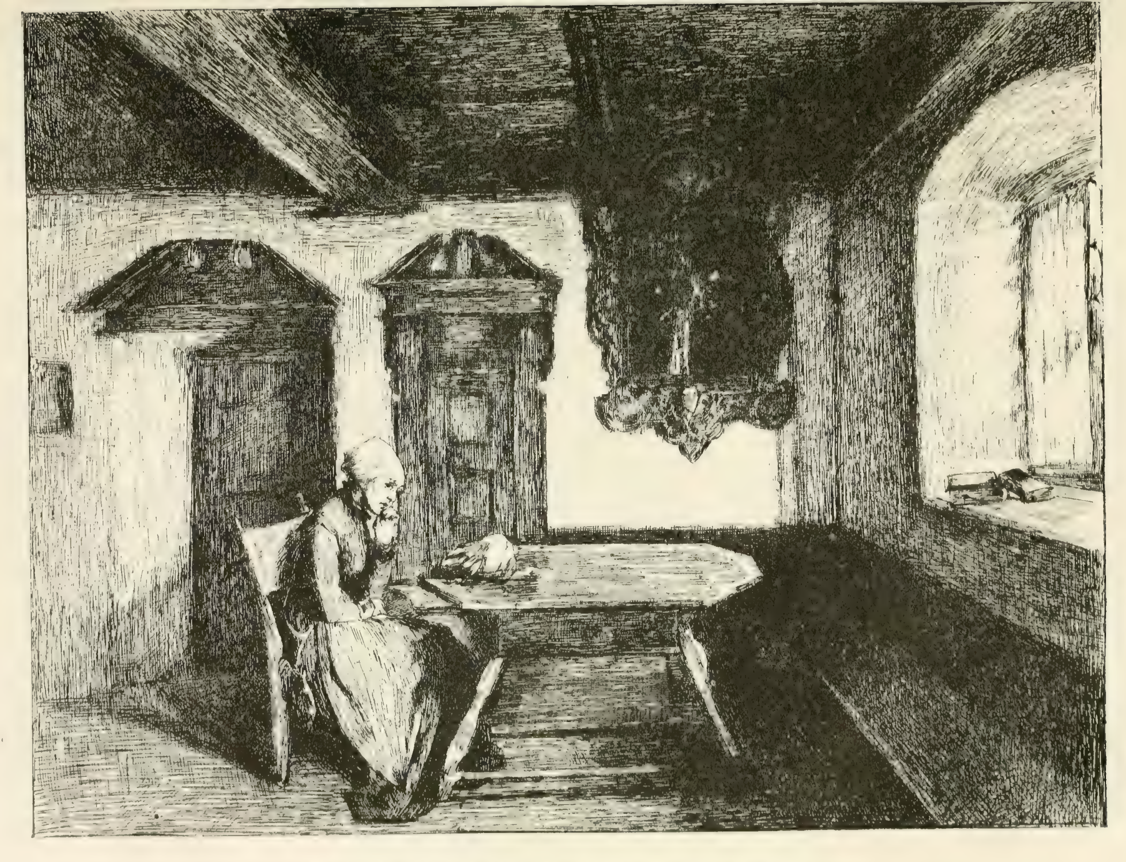
deux ans. — L'autre est Alma-Tadema, un des habitués de nos Salons et dont la renommée s'est faite à Paris par ses compositions semi-romaines, semi-barbares, d'une facture si intéressante. J'ai toujours eu pour ce peintre littéraire, chercheur de curiosités historiques, un faible extrême, et c'est pourquoi, bien que ses panneaux des quatre saisons soient inégaux et ne manquent pas d'une certaine lourdeur, je suis heureux de pouvoir louer les jolies échappées qui se retrouvent dans son *Printemps* et dans son *Hiver*.

La tendresse particulière que j'ai pour les dessins me rend sincèrement pénible la médiocrité confuse que je vois régnant cette année dans les salles surchargées de ce coquet et si intéressant département, plus obstrué que la peinture elle-même, par la complaisance du jury, de misérables petits essais qui n'auraient jamais dû paraître là. Aussi me tarde-t-il d'en sortir, après avoir signalé à la hâte, à tort et à travers, et pour l'acquit de ma conscience : le fusain de Maxime Lalanne, *Fossés du château de Neuvic* (*Dordogne*); — ceux d'Allongé, l'*Étang en Sologne* et la *Neige en forêt*; — le cadre de cinq portraits à l'aquarelle de Bellay ; — le beau profil à l'aquarelle de Mme Gaston Kléber par le pauvre Tourny ; — les deux cadres de vigoureux dessins de J.-P. Laurens sur *Galeswinthe* et l'*Abbé Tigrane*; — les six dessins d'Hedouin pour l'illustration de *Paul et Virginie*; — les croquis de paysages par P. Flandrin ; — le cadre d'aquarelles d'Harpignies; — l'aquarelle gouachée de M. Bouvot-David, un sentier dans les bois en octobre, *Sainte Geneviève des bois*; — le *Bâteau de pêche à Yport*, de Vernier ; — la *Demoiselle d'honneur*, le charmant pastel tout rose de Mme Éva Gonzalès ; — un autre très bon pastel de Mme Mac-Nab, le *Portrait de Mme L.*; — un autre pastel, *Olivia*, par Mlle Wymbs, qui rappelle les crayons du XVIe siècle ; — le *Benjamin Fillon* de M. Jacques Leman ; — un portrait de vieille dame, au fusain, par Mme Lavieille ; — un autre très bon portrait par M. Damman ; — les trois autres encore par M. Danse ; — celui que M. Heyerdahl a exposé de sa femme, et l'étude de femme nue du même artiste suédois ; — le piquant dessin à la plume que M. Dagnan-Bouveret, le peintre de l'*Accident*, a intitulé *Au Louvre* et où il a représenté une jolie copiste travaillant devant l'*Embarquement pour Cythère*, de Watteau, entre sa mère et un galant rapin qui, par parenthèse, rappelle le jeune chirurgien de son tableau ; — deux scènes populaires curieuses de M. Bertrand, le *Marché aux pommes du pont Louis-Philippe* et les *Halles, effet du matin*; — enfin la composition énergique et passionnée d'Ulmann, *Mirabeau et M. de Brézé*, qui rappelle son dessin si expressif de l'*Ac-*

clamation de M. Thiers. — J'ai déjà cité ailleurs les Lhermitte et les Cazin.

Que les nombreux artistes de mérite dont les tableaux m'ont échappé me pardonnent mon involontaire oubli : mes yeux, je le déclare, sont absolument brouillés par le tohu-bohu de ce cruel Salon sans bornes et sans nombre, de cette mer sans fond et sans rivages. Le jour où, au lieu de 4,000 toiles et de 2,000 dessins, on nous montrera 2,500 ouvrages, soyez sûrs qu'on les épluchera plus clairement. Quant à moi, si, cette année, j'avais eu à en regarder moins, il me semble que j'en aurais vu davantage.

En résumé, l'école, certaiment débilitée depuis quinze ans, n'est point à cette heure aussi malade qu'on le dit, point plus malade à coup sûr que dans ces dernières années. En tout cas, elle n'est pas découragée. La preuve en est dans la surabondance de sa production, mais surtout dans l'ardeur qu'elle apporte à son maintien et à son renouvellement. L'interprétation directe de la nature est devenue l'objet de l'étude exclusive de nos peintres et a remonté du paysage à la peinture d'histoire, de genre et de portrait. Ce qu'on appelait le style académique rétrécit de jour en jour son terrain, et vous remarquerez, chose plaisante, qu'il n'est nulle part moins représenté que dans l'Académie actuelle des beaux-arts. L'*Oreste* seul de M. Wagrez en est la note à peu près pure. Si par enseignement académique il fallait entendre l'observation scrupuleuse et patiente des formes choisies et le respect dû aux traditions des écoles antérieures, il faudrait certainement regretter qu'il pût un jour manquer à l'avenir de l'école, puisque ces traditions et cette intelligence précise des formes seront éternellement un besoin absolu de toute saine éducation d'artiste. Mais il faut se souvenir que les grands maîtres n'ont jamais été académiques, car ce sont eux qui, librement et par la spontanéité même de leur génie, ont su renouveler périodiquement la face de l'art, en introduisant, dans l'ensemble des principes ayant cours à leur époque, un élément nouveau et une audace nouvelle. Certes, il y en aura toujours dans le monde des peintres académiques, des ennuyeux savants ; l'espèce n'est pas près de finir des esprits graves et froids et boutonnés, des ambitieux compassés et ternes. Il y en a eu dans toutes les écoles, et la France n'en a pas eu le privilège à la suite de Lebrun et de David. Je ne parle pas seulement de l'Italie avec sa queue de Bolonais; la Flandre même et la Hollande les ont connus avec les élèves de Lairesse. Ne nous lamentons donc point outre mesure sur ce que les doctrinaires appellent la perte du style. Chaque art a son style, l'académique a le sien, et c'est le pire ; mais, grâce à Dieu, il n'est pas le seul.



SOLITUDE, PAR M[lle] HARRIETT BACKER. — (Dessin de l'artiste).

Delacroix et Géricault n'ont pas, que je croie, manqué de style, et Ingres a été proscrit pendant les trois quarts de sa vie, comme n'ayant pas celui de l'école ; on le conspuait, dans sa jeunesse, du nom de Holbein, bien que Holbein et aussi Ingres n'en aient pas été dépourvus. Le vrai style, c'est l'envers de la convention ; le style, c'est la sincérité, c'est la force et la profondeur de l'expression. Si le monde des arts devait périr, il périrait par l'académique; le comble de l'académique n'est-il pas le byzantin ? — Toute école malade n'a qu'un moyen de salut : c'est de revenir à la sincérité, à la naïveté, j'entends à la naïveté vraie, à celle qui regarde tout droit la nature et l'exprime sans système, avec la vivacité juvénile, si elle peut, des Italiens du XV[e] siècle, des Hollandais du XVII[e], même des Anglais du XIX[e] et de nos premiers romantiques, qui eurent l'horreur du convenu. Nous avons eu, à notre époque, des voyants extraordinaires de la nature, des yeux d'une pénétration tout à fait singulière. M. Ingres a été, en ce sens, un des artistes les plus éternellement jeunes que pourra jamais citer notre pays; Th. Rousseau en a été un autre; Courbet, le paysan Courbet, a eu, lui aussi, un œil admirable ; Meissonier a dû à ce même privilège une influence de quarante ans; et, oserai-je le dire? ces impressionnistes, que l'on raille, ont rendu, quand ils n'étaient pas complètement fous, et rendront encore, j'imagine, de grands services à l'école, car leur point de départ est bien près du vrai. En peinture, le tout est de voir, et aussi, cela va sans dire, d'exprimer sans banalité ce que l'on voit. Une école peut s'épuiser longtemps dans le poncif de certaines formes et de certains tons. L'élégance elle-même, ce don adorable de la Renaissance, a pu devenir insupportable de maniérisme à notre génie national, dont elle est l'essence. La clarté vigoureuse du Poussin et de David a pu fatiguer, à la longue, notre goût si amoureux de lumière. Il a fallu, à chaque période, se retremper dans le naturel. Un homme vient, qui découvre des lunettes nouvelles à travers lesquelles apparaît en une sorte de nouveauté cette même éternelle nature, et voilà un maître derrière lequel chacun se range, et voilà une école qui reverdit. Nous en sommes là; le maître est attendu. C'est à chacun de nos artistes à le chercher, c'est-à-dire à se chercher soi-même ; mais soyez sûrs que, si ce maître doit venir, vous ne le trouverez point parmi les demi-enterrés sous les ruines des anciennes écoles, vous ne le trouverez point en dehors de ceux qui tournent et retournent pieusement les secrets de la mère nature; là est la palme, là est le trésor.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE TURIN



I



L'HEURE est propice aux expositions rétrospectives. La mode, le goût du public, le bon vouloir des amateurs, l'émulation des villes les font surgir de toutes parts. Cette année, c'est Turin, c'est Dusseldorf, Bruxelles, Le Mans, sans compter Paris, qui nous invitent. Profitons de l'aubaine. Que de richesses ignorées viennent ainsi au jour, qui de longtemps ne reparaîtront plus! Il n'est si minime, si humble exposition qui ne soit l'occasion d'enseignements imprévus.

L'Exposition de Turin m'a attiré par la seule raison qu'elle était en Italie. Elle m'a largement payé des ennuis d'une route de vingt-deux heures. Elle m'a fait voir la quatrième exposition italienne des beaux-arts, qui a été ouverte en même temps et qui, dès le premier jour, a été consacrée par un grand succès national. Succès mérité, si l'on compare cette exposition à celles de Milan et de Naples, où l'art moderne italien ne s'était pas affirmé avec cette énergie. On dit ici que l'exposition de Turin est une revanche de la défaite relative de Paris en 1878. Pour la peinture, du moins, cela

est vrai. Un bâtiment spécial, élégant, presque luxueux, vingt-quatre salles bien éclairées, une longue galerie pour la sculpture, des jardins, des portiques, un café, un restaurant, 341 sculptures, 838 peintures, sans compter les aquarelles, les dessins et les gravures : vous voyez que les Piémontais ont bien fait les choses. Si la dépense en revient à la ville de Turin, l'honneur en appartient particulièrement au président du comité, M. le comte de Sambuy dont l'activité endiablée, servie par d'excellents secrétaires, MM. Biscarra et Rocca, a surmonté tous les obstacles, vaincu toutes les résistances, enflammé tous les amours-propres.

En fait, cependant, l'exposition de peinture, si elle est fort importante pour le pays, ne nous apporte rien de nouveau à un point de vue plus général. Comme ailleurs, plus qu'ailleurs même, les individualités sont rares ; mais la dépense moyenne de talent et d'esprit est considérable. Les courants, peu marqués, n'ont rien de bien italien. Les peintres d'hier appartiennent à l'influence vieillotte de Paul Delaroche, et le plus habile d'entre eux est certainement M. Barabino, dont le *Galilée à Arcetri* est un bon tableau d'expression, dessiné avec sûreté, composé avec goût, peint avec délicatesse. Quant aux jeunes, ils sont en grande majorité dans l'orbe pseudo-naturaliste de l'école de Fortuny. Une branche assez importante appartient à M. Alma-Tadema, et M. le professeur Maccari, de Rome, en est le chef. Sa *Déposition du pape Silverio* est un tableau remarquable, malgré l'abus des reflets blancs et une certaine vulgarité de style.

Pour moi, les quatre peintres les plus personnels, les plus intéressants, les plus peintres de l'Exposition de Turin sont MM. de Nittis, Pasini, Favretto et Michetti. Les deux premiers sont fort connus à Paris, et c'est avec un vif plaisir que je les ai retrouvés ici avec un bagage choisi et abondant. M. de Nittis est un raffiné, un malin, qui sait prendre son bien dans les tendances nouvelles, un impressioniste voulu et de bonne compagnie. Toutes ses toiles, à Turin, sont exquises dans des genres différents. *Aux Champs* (*environs de Londres*), avec ses traînées de fleurs rouges dans l'herbe, et le *Train qui passe*, sont de petits chefs-d'œuvre. M. Pasini a une salle presque entière pleine de ses toiles minuscules qui scintillent comme des bijoux d'Orient. M. Michetti, déjà connu à Paris, a fait des progrès qui le placent à la tête de l'école italienne. Son talent a pris, dans le sens de l'étude physionomique, une singulière personnalité. On peut lui reprocher de faire abus des colorations bleues (encore une influence des tendances nouvelles) ; mais l'accent des figures, le mouvement de la composition sont pleins de force et d'une justesse

irréprochable. Les *Pêcheurs de l'Adriatique*, l'*Octave* (acheté par le roi Humbert), le *Dimanche des palmes*, les *Petits Morts* sont des morceaux qui m'ont fortement impressionné et que je voudrais revoir à Paris dans une autre atmosphère. M. Michetti est aujourd'hui le plus individuel des peintres italiens. M. Favretto est presque le plus habile, et, Dieu sait, s'il y a ici d'habiles gens. Son tableau *Estampes et Livres*, représentant un étalage de bric-à-brac à Venise, est parfait : la touche fondue et moelleuse, la couleur riche et vieillie, l'étoffe de l'exécution, l'enveloppe des ombres, l'esprit des personnages, tout est sans reproche.

Je citerai encore les talents très distingués de MM. Bianchi, Carnevali, de Albertis (une *Charge de cavalerie à Pastrengo en 1848*), Gamba, l'honorable directeur de la Pinacothèque royale de Turin, Morelli, Mussini, Quadrone, Simonetti. Mais, pour dire toute ma pensée, je trouve que tant de dons naturels se trouvent un peu perdus par le manque de direction générale. C'est le mal dont nous souffrons aussi en France. La peinture italienne semble marcher à l'aventure au gré de vents contraires qui soufflent des quatre points cardinaux, de Paris, de Londres, de Munich, de Vienne, de Madrid. Ce qui fait précisément la force de l'école anglaise et de l'école allemande, l'unité, la sincérité, la naïveté, lui manque un peu trop : elle cherche sa voie. Je souhaite de grand cœur, je souhaite de toute l'affection que je porte à notre intelligente et flexible sœur en race latine, qu'elle la cherche en elle-même dans son fonds naturel et non dans l'imitation de telle manière, de tel genre ou de tel procédé. Et cette voie, elle la trouvera dans l'étude attentive de la nature, dans la simplicité des pensées, dans la poursuite acharnée d'un idéal, quel qu'il soit, qu'il s'élève dans les régions flottantes de l'imagination ou qu'il se fixe dans l'observation des réalités terrestres.

L'école de sculpture italienne jouit depuis Canova, dont elle est tout entière sortie, d'une réputation très méritée. Elle tient brillamment le premier rang après l'école française. A vrai dire, elle est la seule, avec la nôtre, qui ait un corps de doctrines, une production suivie, fertile, un groupe de talents éprouvés, des ateliers en vogue. L'Italie peut être à bon droit fière de noms comme ceux de Dupré, de Vela, de Monteverde. L'exposition de sculpture de Turin n'est pas au-dessous de ce que l'on pouvait attendre, bien au contraire ; elle m'a causé plus d'une heureuse surprise. Les morceaux de virtuosité y sont nombreux comme au Champ de Mars ; toutes ces délicatesses d'exécution, tous ces tours de force de la pratique du marbre, ces lustrés, ces mats, ces chairs frissonnantes, ces étoffes plucheuses ou mouillées, toutes ces amorces de

l'adresse manuelle, qui ont eu tant de succès auprès du public cosmopolite de Paris, font encore merveille. L'art de Canova est en pleine vogue. Il en est de même de cette sculpture spéciale à l'Italie que l'on pourrait appeler la sculpture amusante, la sculpture à sous-entendus, la sculpture mimée. J'ai retenu les noms de MM. Amendola (*L'Automne*, statue en plâtre faite pour le bronze), Belliazzi (*Les Marchands de poulets*), Cecioni (*La Mère*), Costa, Ginotti, Jerace, Maccagnani (un *Combat de gladiateurs*, théâtral), Masini (une *Rébecca* civilisée), Ximenes et d'autres encore; mais je ne m'arrêterai pas à eux. A côté du courant Canova-Vela, qui n'a rien à nous apprendre, en apparaît un autre qui est la note originale de l'exposition de Turin : c'est le courant réaliste, et à la tête de ce courant trois artistes d'un talent rare : MM. Gemito, d'Orsi, tous deux de Naples, et Gallori, de Florence.

M. Gemito expose un buste en bronze du duc d'Aoste et une répétition du petit *Meissonier* qui a mené grand bruit au Salon de Paris, M. Gallori, les *Sœurs de lait*, vigoureuse antithèse entre les types, les habitudes et les costumes de la ville et de la campagne, et un *Fumeur*. Quant à M. d'Orsi, il mérite d'être mis à part et hors pair pour ses deux figures : *A Pausilippe* et *Ton Prochain*. La première, en bronze, achetée par le roi, représente un jeune pêcheur accroupi, tenant dans ses mains une manne à mailles très larges où grouillent des coquillages et des crabes qu'il vient de ramasser dans les rochers ; c'est un morceau plein de vie et de vérité. La seconde est une sorte de Millet ou mieux de Courbet, — car l'accent naturaliste et expressif est poussé jusqu'à la violence, — qui nous montre dans toute cette tristesse sombre, si bien dépeinte en quelques mots terribles par La Bruyère, un de ces hommes que le soleil, le dur travail, la maigre nourriture, l'ignorance ont bestialisé, hâlé, ridé et irrémédiablement courbé vers la terre. L'homme est assis, les bras pendants, sa bêche à côté de lui, l'œil morne, la lèvre pendante. C'est d'une force de vérité à donner le frisson.

A ces noms je regrette de n'avoir pas à ajouter celui de M. Monteverde, le célèbre auteur du *Jenner* ; mais il était en pleine exécution de son *Tombeau de Bellini*, pour la ville de Catane, lorsque l'Exposition de Turin s'est ouverte, et il n'a pu y prendre part.

Ce coup d'œil donné à l'art moderne, dirigeons-nous vers l'Exposition rétrospective ouverte dans le Cercle des Arts.

II

La façon élégante, sobre et confortable dont est organisée l'Exposition rétrospective fait le plus grand honneur au président du comité, M. le baron Gamba, directeur de la Pinacothèque royale de Turin, et à ses zélés acolytes, MM. Biscarra, professeur à l'Académie Albertine, Vayra, professeur de paléographie aux Archives, Ferrero et Avondo. — Je dirai en passant que ce dernier, amateur distingué, a su faire de son château d'Issogne (xve siècle), dans la vallée d'Aoste, une des curiosités du Piémont par la façon dont il l'a restauré et meublé dans son style primitif. — Peu d'expositions m'ont paru aussi avenantes au premier coup d'œil que l'Exposition de Turin. Les salles sont assez nombreuses et assez petites pour que le classement, en partie chronologique, ait pu être fait pour le plaisir du visiteur. La lumière tombe égale et douce des plafonds ; des tapisseries couvrent les murs et échauffent la coloration des objets de leur éclat amorti. La symétrie n'est pas poussée à l'extrême ; les objets semblent avoir pris place comme dans l'intérieur d'un homme de goût. Quand on entre, on est touché par une sorte d'harmonie discrète. Nulle prétention, nul fracas. Les œuvres précieuses se révèlent par leur valeur propre, et non par la montre qui en est faite. Le catalogue lui-même sort des livrets habituels par son élégance typographique et la beauté de son papier. En me servant de ce joli petit volume, au titre, aux lettres et fleurons tirés en rouge et noir, je pensais avec amertume à l'affreux catalogue du Trocadéro en 1878, bâclé à la hâte par M. Philibert Bréban, et à cette inqualifiable (je voudrais trouver un mot plus énergique) absence de catalogue officiel. A quoi servent donc chez nous ces commissions, ces commissaires nommés en grande pompe, revêtus de l'estampille officielle et ambitieux de se faire connaître? Tout le dévouement que l'on a pu mettre à réunir les objets n'est de rien pour la reconnaissance du public, si l'on ne parvient pas à en laisser ce témoignage formel, indispensable, qui est un catalogue.

Le temps me presse. Je suivrai l'ordre même des salles comme plus facile et plus rapide.

Salle I. — Les tapisseries qui ornent cette salle sont les seules que je noterai. Ce n'est pas que les autres séries ne contiennent des pièces des Gobelins, de Beauvais, d'Arras ou de Bruxelles d'une grande fraîcheur; mais celles-ci sont piémontaises et de la fabrique renommée de

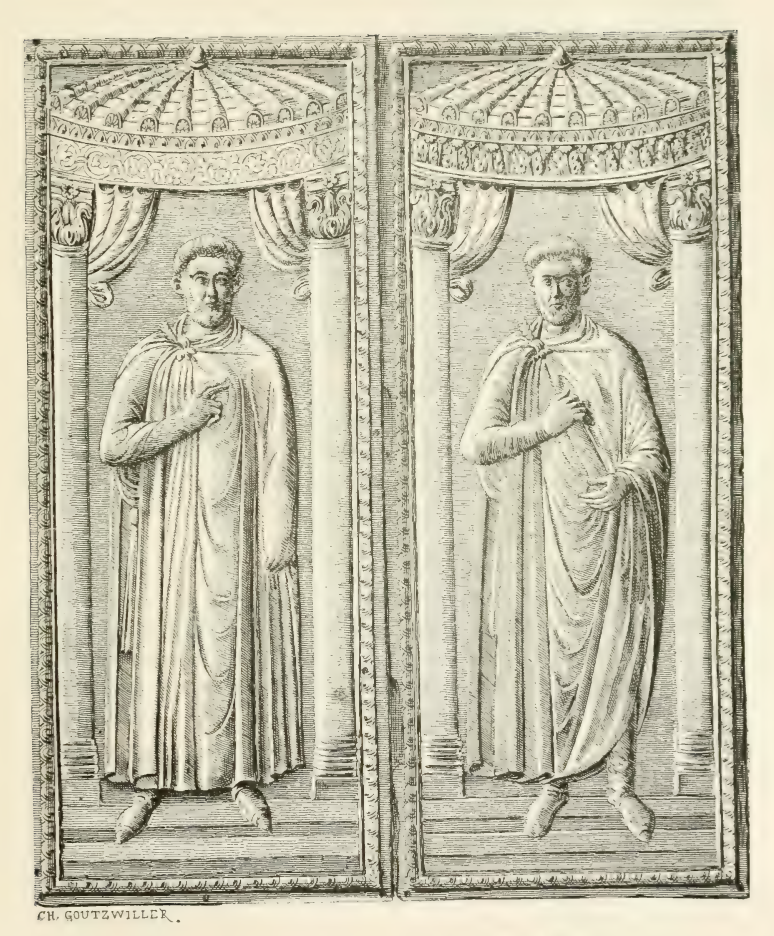
Turin. Elles sont la propriété du roi. Quelques-unes portent la marque de Demignot, fabricant, et de Beaumont, dessinateur; deux noms bien français. Ce Demignot, après avoir dirigé longtemps, avec honneur, la fabrique ducale, passa au service des Médicis, à Florence. Beaumont lui succéda, sous Charles-Emmanuel III, et de ses mains sortirent des produits qui rivalisèrent avec ceux de la France et des Flandres.

Les vitrines contiennent des objets de l'âge préhistorique et de la période romaine ou romano-barbare. Les plus précieux sont des verres trouvés à Crescentino, une terre cuite à vernis vert, vase d'un style superbe qui rappelle par la forme et la décoration le petit vase en argent du Musée de Saint-Germain, des bronzes primitifs de la Sardaigne et surtout une suite de pièces des plus rares trouvées à Moncalieri, près Turin, de l'époque qui correspond à nos temps mérovingiens: des fragments de ceinturon en fer, ornés de délicates niellures en argent, des agrafes en bronze, des fibules, des pièces d'armures, et surtout une série d'épées, la plus nombreuse qui existe de ce style.

Salle II. — Cette salle est consacrée aux œuvres de Piffetti, ébéniste de la cour au XVIIIe siècle (1700-1777). Ce Piffetti était un artiste d'un talent vif et original. Ses meubles ont un caractère particulier qui les distingue de toutes les œuvres du même genre; ils sont en bois de ton clair et doux, tirant sur l'orangé, avec quelques pièces de monture en bronze doré et ciselé, surtout avec des incrustations de fleurs, branchages, rocailles, chicorées en nacre ou en ivoire, mariant au bois leurs tons plus doux encore et formant avec lui un accord d'une harmonie charmante. L'originalité du style de Piffetti est beaucoup plutôt dans cette marqueterie presque monochrome et aussi dans les dessins délicats, sorte de *graffiti*, gravés en rouge ou en noir et repris à l'eau-forte sur les ivoires et les nacres, que dans la forme des meubles, qui est fort simple. Une grande partie de ces meubles, tables, crédences, armoires, etc., appartient au roi ou au duc d'Aoste; mais la pièce la plus remarquable comme richesse et originalité de décor, comme finesse d'exécution et comme rareté de matières, est le grand autel exposé par la paroisse Saint-Philippe, de Turin. Cette œuvre, réellement précieuse est signée : *Petrus Piffetti invenit et fecit*, et datée : *1749*.

Salle III. — La troisième salle est la plus remarquable de l'Exposition. Elle renferme des pièces d'un prix inestimable : étoffes, ivoires et pièces d'orfèvrerie.

Les étoffes, broderies, soies brochées, velours de Gênes, qui occu-



DYPTYQUE DE NOVARE (IVOIRE DU VIe SIÈCLE).

(Trésor de la cathédrale de Novare.)

pent tout le fond des vitrines murales, sont nombreuses et presque toutes intéressantes. Les ornements d'église des XVe, XVIe et XVIIe siècles, dominent; quelques-uns de ceux-ci, envoyés par le trésor de la cathédrale de Gênes, sont de la plus grande beauté. Je me contenterai de citer une splendide chape du XVe siècle de brocart d'or, bien intacte, d'une délicatesse de travail infinie. Cette pièce superlative fait vivement regretter que la cathédrale de Gênes, dont le trésor est des plus riches et en même temps des moins connus, n'ait pas été plus libérale dans son envoi et qu'elle ne se soit pas décidée à exposer ses grandes pièces d'orfèvrerie, comme son *Sacro Catino* du XIe siècle et ses reliquaires émaillés du XVIe. Les vêtements sacerdotaux du XVe siècle, également en brocart d'or, prêtés par les cathédrales de Mondovi, d'Aoste, de Novare (chasuble à entrelacs du plus beau style), de Verceil (chape de Jules II), et par l'archevêché de Turin (chasuble ayant appartenu à Vasino, comte de Malabayla, évêque de Plaisance en 1519), ne sont guère d'un moindre intérêt. Quant aux étoffes exposées par M. Simonetti, l'élève bien connu de Fortuny, elles sont toutes d'un choix exquis et de fabrication très ancienne. Telles sont une mitre du XIIIe siècle, qui rappelle la belle forme et les précieux décors de la mitre de Thomas Becket au trésor de Sens, et un vêtement de soie verte avec arabesques lamées d'or, travail vénitien du XVe siècle.

La réunion des ivoires, grâce à l'apport de la partie réservée de la fameuse collection Possenti de Fabriano, est de premier ordre[1]. Cette collection Possenti était depuis longtemps réputée comme la plus nombreuse en ce genre. Les pièces secondaires ont été dispersées dans une vente récente à Florence; mais le dessus du panier est exposé ici: soixante pièces environ, presque toutes excellentes. Il y aurait de longues observations à faire sur un ensemble aussi important. Je ne puis que nommer les pièces principales parmi les plus anciennes : — une boîte à hosties, de travail espagnol très curieux, portant sur les pieds les écussons d'Aragon; — des fragments étrusques; — un tableau contenant quinze bas-reliefs provenant d'un coffret, œuvre qu'on peut dater des alentours du IXe siècle et qui ne le cède pas en intérêt et en beauté au grand coffret de Sens; — trois fragments excessivement précieux provenant sans doute d'un coffret et très vraisemblablement du commencement de l'époque carlovingienne; — des sujets sculptés en tableaux, entre lesquels je relèverai une plaque byzantine du Xe siècle, décrite et reproduite dans le *Thesaurus veterum Ditticorum* de Gori, et deux pla-

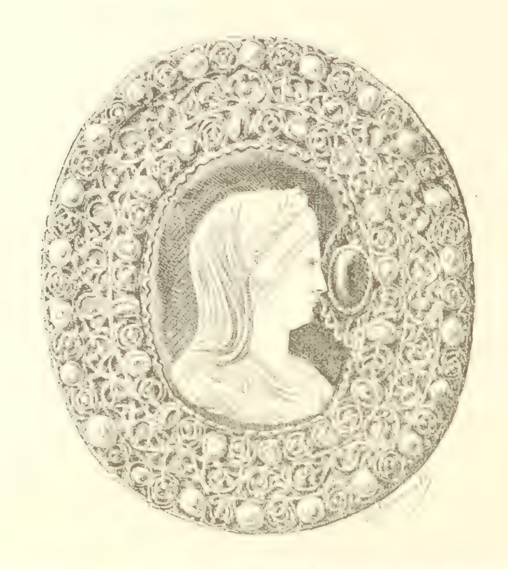
1. L'Exposition de Milan, en 1874, présentait la même caractérisique.

ques de style italien du XIIe siècle, une grande et superbe plaque italienne du XIVe siècle, représentant la *Descente de croix*, de style pisan, mais d'un caractère simple et noble qui égale ceux des beaux ivoires français; — plusieurs triptyques italiens et deux diptyques français du XIVe siècle; — du même temps, deux petits coffrets italiens à compartiments rehaussés de touches de couleur, d'une finesse d'exécution et d'une conservation admirables; — deux merveilleuses crosses pastorales, intactes, avec leurs hampes, de travail italien du XIIe siècle; — une selle de cheval du XVe siècle, de travail français, malheureusement assez restaurée; cette selle, où sont représentées des scènes ayant trait à Jean V Paléologue et à Amédée VI de Savoie, provient de l'antique famille des marquis de Montferrat; elle est le pendant de la selle, si souvent décrite et citée, de la collection Trivulzio, à Milan; — un grand buste de Jupiter, de travail grec, provenant des fouilles de la Russie méridionale; — enfin un fragment, représentant la *Descente de croix*, qui me paraît pouvoir être positivement attribué à un élève de Michel-Ange; tout dans cette œuvre singulière est de style michelangesque : les poses tordues, les draperies, la tête de la Vierge, qui rappelle à s'y méprendre la tête du médaillon de l'*Albergo dei Poveri* à Gênes, la poitrine du Christ qui ressemble jusqu'en ses détails à celle de l'*Esclave endormi*.

Mais de tout ceci les pièces capitales, comme intérêt et comme rareté, sont les trois petits fragments de coffret de l'époque carlovingienne que j'ai cités plus haut. Chacun d'eux porte une figure isolée et nue. Il serait difficile de dire ce que représentent ces figures si les noms d'Adam et d'Ève n'étaient gravés au-dessus d'elles. Dans le compartiment du milieu, Adam, assis sous un arbre, semble jouir des délices du paradis terrestre; dans le compartiment de gauche, — et l'on peut voir là une représentation unique pour cette époque, — il est debout et frappe avec un marteau une tige, sur un trépied; dans celui de droite, Ève, accroupie et tournant le dos à Adam, appuie les mains sur un instrument allongé et de forme bizarre, sorte de cône à renflements annulaires dont la pointe est obliquement dirigée vers la terre. Cette dernière figure paraît être restée jusqu'à présent une énigme, d'après la façon dont les trois fragments ont été cloués sur leur cadre. Si cependant, par la pensée, nous réunissons les deux fragments extrêmes, en intervertissant leur ordre, la réponse naît d'elle-même de la relation de mouvement des deux figures, qui dès lors se regardent : Ève presse sur un soufflet conique dont la pointe vient aboutir sous le trépied qui n'est autre qu'une enclume, et Adam forge une tige de fer. J'espérais pouvoir donner une reproduction de ces ivoires si intéressants;

mais la photographie qui en devait être faite ne m'est pas parvenue à temps. Je le regrette d'autant plus que mon explication aurait eu besoin du secours d'une image. Ces figures sont d'un style sauvage, rude et certainement très original; le dessin en est naïf, étudié avec bonhomie sur la nature même, et l'exécution d'un serré et d'un fini singuliers. Je crois qu'on ne peut élever aucun doute sur leur authenticité.

Cependant, si précieux que soient les ivoires de la collection Possenti,



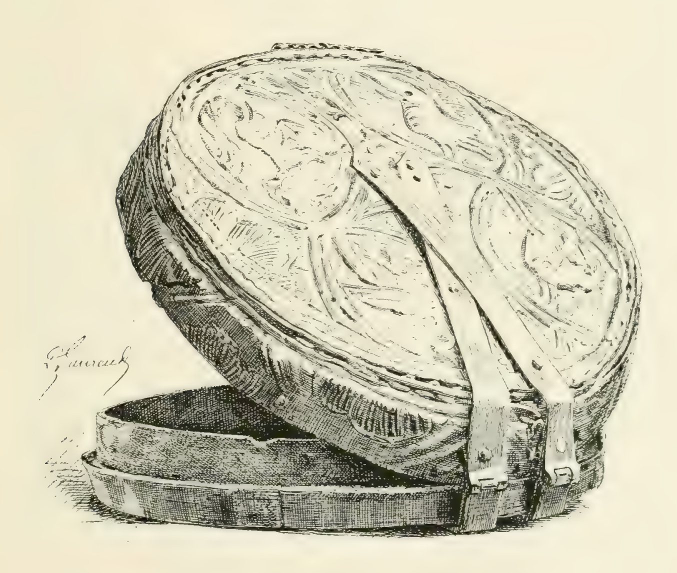
CAMÉE ANTIQUE DANS UNE MONTURE EN OR DU XVe SIÈCLE.

(Trésor de la cathédralo d'Aoste.)

ils cèdent le pas devant les diptyques consulaires de Novare et d'Aoste, exposés par les cathédrales de ces deux villes. Je puis donner un dessin de ces deux monuments et éviter ainsi une fastidieuse description.

Le diptyque d'Aoste du commencement du ve siècle est le plus ancien. Il a été dédié à l'empereur Honorius par son très humble serviteur (*famulus*) et consul ordinaire Probus, ainsi que nous le révèlent les deux inscriptions gravées : D. N. HONORIO. SEMPER. AVG. et PROBUS. FAMULUS. V. C. CONS. ORD. Le style et la perfection extraordinaire du travail, son antiquité et sa conservation, les inscriptions, l'inté-

rêt du personnage représenté et son costume si minutieusement détaillé, tout enfin concourt à faire de ce diptyque le plus précieux et peut-être le plus beau qui nous soit parvenu. Sa date est certaine; il est de 406, année du consulat de Probus. A cette époque, l'empereur Honorius, ce satrape débile et efféminé, avait atteint l'âge de vingt-cinq ans. On remarquera les détails du costume : la couronne dessinée en forme de diadème et garnie de grosses perles, les longs pendants d'oreilles, la



BOITE EN CUIR GAUFRÉ DU CAMÉE D'AOSTE.

(Trésor de la cathédrale d'Aoste.)

cuirasse qui accuse nettement les formes, la tête de Gorgone fixée au milieu de la poitrine, les riches cothurnes, le glaive varié dans les deux figures et son baudrier brodé, le *labarum* et la petite Victoire ailée. Ce diptyque n'est pas décrit dans le grand ouvrage que Gori a consacré à la fin du siècle dernier aux diptyques en ivoire, — ces vestiges de l'histoire romaine (Gori en compte vingt-cinq) si pieusement conservés dans quelques grandes collections de l'Europe, — par cette bonne raison que le diptyque d'Aoste a seulement été découvert en 1833, dans une sacristie de la cathédrale abandonnée depuis longtemps; mais M. Édouard Aubert,

dans son beau volume sur la vallée d'Aoste[1], en parle longuement. Il n'est pas douteux que ce diptyque n'ait été consacré par Probus à la gloire d'Honorius pour la victoire éclatante remportée en 403 par Stilicon sur Attila, ou pour celle que le même général gagna en 405 sur les hordes des Goths. Il est même permis de supposer, par suite de la différence des attitudes, qu'il a été consacré simultanément aux deux victoires. Quoi qu'il en soit, il est important de noter que le diptyque d'Aoste, si miraculeusement conservé, est le seul où le nom de l'empereur régnant soit gravé conjointement avec celui du consul qui en a commandé l'exécution.

Le diptyque de Novare, d'une conservation également belle, est d'une époque un peu plus barbare et d'un style à la fois plus chrétien et plus byzantin. On peut le comparer, pour la forme du costume et les détails si caractéristiques de l'architecture, aux mosaïques des deux magnifiques basiliques de Saint-Apollinaire, à Ravenne, par conséquent le rapporter au VI[e] siècle, quoique le catalogue le date du III[e]. Un détail curieux, est la forme presque mérovingienne de l'agrafe qui retient le manteau. Gori, qui a décrit et reproduit avec le plus grand soin le diptyque de Novare, s'appuyant sur diverses considérations qu'il serait trop long d'énumérer ici, pense que les deux figures représentées sont celles de saint *Gaudentius* et de saint *Agabius*. Le dais qui les abrite est d'une ornementation remarquable.

Le dôme d'Aoste a encore envoyé plusieurs pièces d'orfèvrerie qui seraient dignes d'être citées. Je m'arrêterai seulement à la grande *Châsse de Saint-Grat*, en argent repoussé et fondu, avec figures en haut relief, travail italien du XV[e] siècle, plutôt du commencement que de la fin, d'une conservation surprenante, et au *Camée d'Aoste*. La châsse de Saint-Grat est, avec la croix achetée récemment par le Musée de Cluny à la vente de San-Donato et quelques pièces célèbres conservées dans les dômes de Pistoja, de Florenceet d'Orvieto, une des meilleures productions de l'orfèvrerie italienne. Le style en est large, l'exécution simple et vigoureuse. Elle présente cette particularité intéressante d'avoir conservé intact, avec ses anneaux et ses crochets, l'épais soubassement en bois peint qui servait à la porter processionnellement sur les épaules, les jours de fête. Quant au camée, c'est une des pièces les plus précieuses que nous ait laissées le moyen âge. On l'a jugé assez rare déjà, à cette époque, pour l'enchâsser dans une solide monture d'or fin, toute couverte de filigranes, de perles et de cabochons, et pour en faire une agrafe de chape. Nous le

1. Paris, Amyot, 1860, 1 vol. gr. in-4° avec planches.

reproduisons ici, ainsi que son étui. Le camée est romain et des plus beaux temps ; certainement du Ier siècle. Il est de ton clair, à deux couches, d'une exécution très délicate, et représente une impératrice,



TRIPTYQUE DE LA MADONE DE ROCCIAMELONE (XIVe SIÈCLE).

(Trésor de la cathédrale de Suse.)

peut-être Livie, dont il rappelle assez le type fin. La monture me paraît être de travail français et appartenir à la fin du XIIe siècle. Je l'attribuerais volontiers aux orfèvres de Suger ou à leur école. Elle est digne de figurer à côté des belles pièces du trésor de Saint-Denis, exécutées sous

la direction de l'illustre ministre de Philippe-Auguste. Un morceau du camée entamant l'extrémité du nez était déjà enlevé à cette époque. L'orfèvre a ingénieusement comblé le vide avec une grosse émeraude. L'ensemble de ce bijou est d'une élégance d'aspect et d'une harmonie de ton incomparables. J'ajouterai que son étui original, en cuir gaufré, est certainement une des pièces les plus anciennes de ce genre, sinon la plus ancienne, qui nous soit parvenue. M. Aubert incline à penser que le diptyque de Probus et le camée ont été donnés à la cathédrale d'Aoste par le roi Gontran, à la suite de ses victoires en Italie.

La même salle contient encore d'autres richesses, que le temps et l'espace nous empêchent d'énumérer. Je ne puis cependant passer sous silence un charmant reliquaire du XIIe siècle, en émaux de Limoges de la plus belle qualité (église de Villeneuve, vallée d'Aoste), auquel on a maladroitement ajouté une faîtière à jour; un autre reliquaire, en argent ciselé, du XVe siècle (dôme de Chieri), du goût le plus original et du travail le plus élégant, représentant une sainte au visage jeune et souriant, en armure, tenant une palme d'une main et de l'autre une épée; deux calices du XVe siècle, d'une forme excellente (dôme d'Aoste et collection de la comtesse Buoncompagni-Pullini); un petit coffret en émail de Limoges (collection du roi), du meilleur style italien du XVe siècle, reproduit en 1875 dans la *Gazette des Beaux-Arts* [1]; une ceinture de dame avec fibules émaillées, insigne travail italien de la fin du XVe siècle (collection du comte Ottavio di Pamparato); et enfin un triptyque en cuivre, entaillé au trait comme une sorte de nielle, et connu sous le nom de triptyque *della Madonna di Rocciamelone*. Nous en donnons un dessin très exact. Ce curieux triptyque, que j'estime de provenance française, est daté de 1358; il fut offert au dôme de Suse par Boniface Roero, au retour de la croisade; on le portait en grande pompe, le 1er août, à la procession de Rocciamelone. A droite et à gauche de la Vierge se trouvent les figures de saint Georges en armure et du donateur agenouillé. C'est un monument fort rare et des plus intéressants. M. Biscarra lui a consacré une assez longue notice [2].

Grand Salon. — Cette salle, sauf quelques précieux instruments de Stradivarius et d'Amati (une contrebasse réputée unique de cet auteur), exposés par MM. Angelo Firpo et Guiseppe Brocchi, est entièrement consacrée à la peinture : tableaux et manuscrits à miniatures.

Je ne m'arrêterai pas longuement aux peintures. Dans ce sens, l'ex-

1. Exposition rétrospective de Milan.

2. Biscarra, *Di alcuni rari Cimelii in Susa.* Torino, 1876.



GRAND VASE EN FAÏENCE DE RHODES.

(Collections du roi d'Italie.)

position a rencontré des obstacles imprévus, et la commission, malgré ses efforts, a dû se contenter d'une réunion de quelques toiles sans lien entre elles, au lieu de l'ensemble qu'elle avait rêvé pour présenter un résumé de l'histoire de la peinture dans le Piémont. L'école piémontaise est certainement la moins riche des écoles d'Italie. Cependant elle peut montrer avec honneur : son chef, Macrino d'Alba (1460-1510), dont la pinacothèque de Turin possède de remarquables œuvres ; Defendente Deferrari (de Chivasso), artiste secondaire, mais intéressant cependant, dont l'existence resta ignorée jusqu'en 1870, époque à laquelle un document découvert dans les archives de Moncalieri fit connaître l'auteur des nombreuses toiles que, dans l'embarras, on attribuait à son maître, Macrino d'Alba; puis Gaudenzio Ferrari (1484-1550), Girolamo Giovenone et Bernardino Lanino.

L'exposition de Turin met au jour un certain nombre d'œuvres des différents artistes piémontais et surtout de grands panneaux de ce Defendente Deferrari, dont le sentiment naïf, un peu arriéré, mais délicat, ne manque pas de charme. Defendente a beaucoup produit, et le Piémont est rempli de ses œuvres. Si le Louvre veut s'en procurer une à bon compte, il le peut sans difficulté. Ceci dit, et après avoir encore cité un beau tableau de Pâris Bordone, la *Séduction*, un magnifique *Crucifiement*, porté aux inconnus, mais assurément de Roger Van der Weyden (collection de M. le comte Carrù de la Trinità), un ravissant tableau hollandais, le *Banquet*, de touche fort énigmatique, dans des tons gris et fauves qui rappellent un peu la manière de Benjamin Cuyp (collection de Mme la comtesse de Sambuy), une *Déposition* de Lucas de Leyde (collection du duc d'Aoste), une *Scène de famille* de Jean Le Duc, la *Mort de Sophonisbe* de Tiepolo, il faut marquer comme le morceau d'art le plus exquis de l'exposition tout entière un petit tableau de deux pieds carrés, *le Christ et la Madeleine*, de temps immémorial dans la famille de Mme la marquise Incisa della Rocchetta. Le Christ est assis à une table avec trois apôtres; sur la nappe blanche sont les restes d'un repas frugal, des poissons, du pain et de l'eau ; à gauche, la Madeleine courbée et baisant les pieds du Christ ; à droite, le donateur agenouillé dans sa robe blanche de moine ; une salle très simple, presque nue, avec deux branches de lumière fixées au mur; dans le fond à gauche, une fenêtre géminée laissant voir la fuite d'horizon d'un paysage d'une délicieuse fraîcheur. Il est impossible de trouver un spécimen plus fin de l'art flamand du xve siècle, plus étudié dans le caractère des têtes, plus nature dans tous les détails, d'un sentiment plus intense et plus délicat en même temps, d'un coloris plus riche et plus harmonieux. Je l'ai examiné avec

tous les scrupules qu'une œuvre si pure mérite. La réalité extraordinaire avec laquelle sont traités les accessoires de la table, comme le pain, les vieux verres flamands, les poissons entamés, la nappe blanche, m'a un



BUSTE EN BRONZE DE CHARLES-EMMANUEL III.

(Collections du roi d'Italie.)

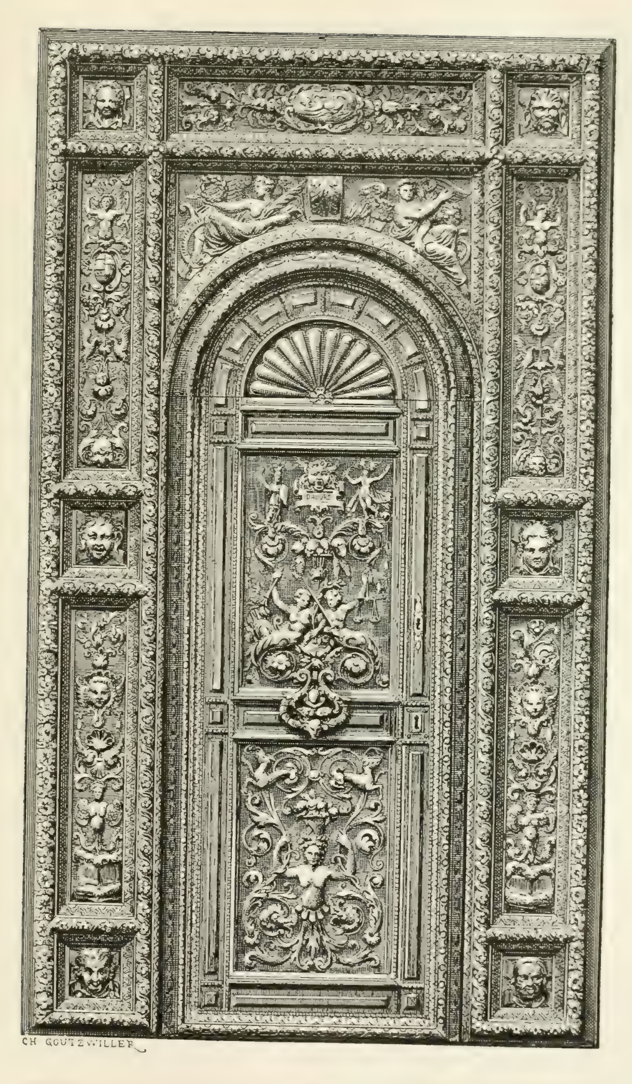
peu déconcerté. Ce n'est pas cette réalité écrite, voulue, appuyée que l'on remarque chez Van Eyck et généralement chez tous ses contemporains flamands; c'est une réalité naïve, toute d'impression, malgré l'adresse surprenante du pinceau, à la façon des natures mortes hollandaises. La facture des têtes et surtout des yeux, les procédés d'exécution

et le coloris me portent à hasarder pour ce petit bijou, non pas le grand nom de Memling, qu'on lui a donné, mais celui de Hugo Van der Goes, dont on connaît les relations intimes avec l'Italie par l'intermédiaire de la famille Portinari. On sait que Florence, au Pitti et au Musée du nouvel Archevêché, possède ses deux chefs-d'œuvre. MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leurs *Anciens Peintres flamands*, n'ont pas connu le trésor possédé par la marquise della Rocchetta.

Quant à l'exposition des manuscrits, à elle seule une surprise. C'est à M. Pietro Vayra, paléographe des plus modestes et des plus éminents, que nous devons en grande partie le classement et l'arrangement de ces précieux trésors dans les vitrines qui occupant tout le milieu de la salle. Personnellement je lui dois d'avoir pu les examiner un à un avec tranquillité. Je le prie de recevoir ici mes sincères remerciements.

Les principales sources de cette exposition sont : la bibliothèque du Roi, la bibliothèque publique de Turin, les archives d'État, le musée municipal et quelques cathédrales. Il y aurait ici matière à de précieuses observations. Je ne puis à mon grand regret que passer en revue les plus importants de ces manuscrits en raison des miniatures qui les décorent.

Bibliothèque du Roi. — *Bible hystoriaux*, par Comestor, dédiée à l'archevêque Guillaume de Sens (grand in-folio). Style français du xve siècle. — *Istoria di Alessandro magno*, par Quinte-Curce, traduction de Candide Decembrio, secrétaire de Philippe-Marie Visconti ; manuscrit in-4° exécuté pour Innigo d'Avalos, personnage de la cour de Milan ; la dédicace porte la date de 1438. Il a été découvert par le marquis d'Azeglio, qui lui a consacré une notice enrichie de fac-similés (*Manuscrit d'Avalos*, Londres, 1860). — *Office d'armes et de noblesse* (xve siècle), manuscrit in-4° de style français ; il porte la signature *S. de Salnore* et la date de *1491*. — *Il Trionfo della Castità*, par Pétrarque, manuscrit italien du xve siècle. — *Livre de prières* (in-8°), manuscrit français du xve siècle ayant appartenu à Jean d'Estouville. — *Livre de prières* (in-4°), offert en 1559 à Marguerite de Savoie par le duc de Moncalieri et illustré de deux charmants portraits de Marguerite et d'Emmanuel Philibert ; travail italien. — *Fatti di storia antiqua* (petit in-4°), très précieux manuscrit autographe de Louis-Marie Sforza avec la souscription : *Ludovicus Maria Sfortia, vice comes annorum* xv, *et mensium* iv *manu propria die* 27 *novembris 1467, Cremonæ.* Cette petite plaquette est ornée dans les marges de délicates miniatures représentant les principaux membres de la famille des Sforze. Louis-Marie est peint vers la fin avec son maître Philelphe.



PORTE EN BOIS SCULPTÉ DU CHATEAU DE LAGNASCO (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. le marquis d'Azeglio.)

Le marquis d'Azeglio, qui fut encore l'heureux acquisiteur de ce manuscrit, le décrivit et le reproduisit également à Londres (1860) sous le titre de *Manuscrit Sforza*. — *Livre de prières* de Louis XII (in-8°); il porte les armes des Visconti mêlées à celles de Louis XII, alors qu'il n'était que duc d'Orléans, et est de travail italien. — *Regola di S. Agostino* (in-12), charmant travail vénitien de 1522. — *Missel* du pape Félix V (Amédée VIII de Savoie) (in-folio); manuscrit du XIVe siècle dans lequel ont été intercalées deux grandes miniatures plus anciennes du plus beau style français du commencement du XIIIe siècle. L'une de ces miniatures, *le Crucifiement*, a été reproduite en chromo dans un article de M. Vayra inséré dans la *Revue d'histoire subalpine* [1]. — *Livres d'heures* (in-4°), superbe manuscrit italien du XVe siècle. — *Lettres du pape Pie II* (in-4°), volume orné de miniatures d'Attavanti, de Bologne. — *Antiquités romaines*, par Guillaume Du Choul (milieu du XVIe siècle), précieux manuscrit de dédicace, exécuté par Du Choul lui-même avec un grand talent et offert au roi Henri II. C'est ce manuscrit qu'a édité et fait reproduire en gravure sur bois, sous la direction de l'auteur lui-même, l'éditeur Rouille, de Lyon.

Bibliothèque publique de Turin. — *Theodoretus* (in-folio), manuscrit du IXe siècle. — *Digestum vetus* (grand in-folio), du commencement du XIVe siècle; travail siennois fort intéressant pour l'histoire du costume en Italie. — *Scriptores historiæ Augustæ* (grand in-4°), manuscrit du XVe siècle illustré de nombreux ornements et de portraits des empereurs romains. On lit à la fin du volume la signature : *Io de Colonia scripsit.* — *Dévotionnaire* en latin et en français (in-4°), admirable manuscrit de la fin du XIVe siècle, illustré par trois mains différentes : italienne, flamande et française. Les illustrations flamandes et françaises sont de la plus rare qualité. Une des pages, de style certainement français, est, comme richesse d'entourage, comme goût et comme pureté d'exécution, une des plus précieuses miniatures que je connaisse. C'est un véritable chef-d'œuvre. — *La Divina Commedia de Dante* (in-8°), manuscrit du XVe siècle orné de trois belles miniatures paginales entourées de merveilleux encadrements. Très précieux travail italien.

Archives de l'État. — *Le Roy Modus* (in-4°), manuscrit du XIVe siècle orné de très nombreuses miniatures et lettres ornées, de style français. Il provient de la célèbre librairie de Jean, duc de Berry, et entra sans doute

1. Turin, 1878, livraison XIe, p. 556.

dans la possession des princes de Savoie alors que leur résidence était à Chambéry; il est à peu près certain que c'est sur ce manuscrit qu'a été imprimée, dans cette ville, la précieuse édition princeps du *Roy Modus*. — *La Cité de Dieu* de saint Augustin, traduite en français par Raoul de Presles (in-folio), superbe manuscrit de travail flamand avec une multitude de miniatures. Il provient de la bibliothèque des ducs de Bourgogne et a appartenu à Antoine, bâtard de Bourgogne, dont il porte la signature, les armes et la devise : *Nul ne s'y frotte*. C'est ce même Antoine de Bourgogne dont l'admirable portrait se trouve en la possession du duc d'Aumale, à Chantilly. Les archives de Turin ne possèdent que le deuxième volume. Le premier ne serait-il pas celui qui est conservé à la bibliothèque de la Haye? Le souvenir que j'ai de ce dernier me ferait presque répondre affirmativement. — *Missels* du cardinal de la Rovère (in-folio). — Sous ce titre sont exposés trois manuscrits italiens de la fin du xve siècle et de la plus extraordinaire beauté, en même temps que d'une richesse inouïe de décoration. Ils sont dans leur primitive reliure en maroquin estampé d'or. Ces manuscrits paraissent avoir été peints à Rome; du moins leur style l'indique. Ils sont au nombre des plus précieux monuments de ce genre qui nous soient parvenus. Le cardinal de la Rovère fut un bibliophile des plus exigeants, si l'on en juge par la qualité des quatre-vingts manuscrits recueillis par les bibliothèques publiques de la ville de Turin, dont il fut évêque, et provenant de sa bibliothèque.

Musée municipal. — *Dévotionnaire* (petit in-4°), ravissant manuscrit de la fin du xve siècle, décoré de nombreuses miniatures en grisaille, d'un style très pur et de la plus grande élégance. Ce bijou est attribué par le catalogue à l'école allemande. Je le regrette, mais il n'est pas douteux qu'il ne soit de travail français et même parisien. C'était aussi l'opinion de M. Vayra. Du reste, en le feuilletant, nous avons trouvé ensemble, pour confirmer ma première impression, l'Oraison de saint Hubert avec son titre en français. — *Missel* du cardinal de la Rovère (in-folio). Ce manuscrit, également du xve siècle, mais de l'Italie du nord et probablement de l'école de Crémone, fait pendant aux trois missels des Archives de l'État. Il n'est ni moins beau ni moins précieux. Il est également dans son ancienne reliure en maroquin. Le chapitre des chanoines de Saint-Jean, à Turin, le possédait; le Musée municipal l'a acquis au prix de 40,000 francs. M. Vayra a consacré à ces quatre manuscrits un article étendu dans la *Revue d'histoire subalpine* (livraison XI, 1878).

Dans les mêmes vitrines se trouve une série de spécimens des pre-

mières impressions du Piémont : Savigliano, Saluces, Mondovi, Turin, Casale, Biella, Chivasso, Verceil, etc., presque tous uniques ou d'une grande rareté, et quelques reliures, parmi lesquelles une fort belle, de travail vénitien, semblable à celle de notre ami M. le marquis d'Adda, reproduite par M. Jules Jacquemart dans l'*Histoire de la bibliophilie*; elle est du milieu du XVe siècle et porte la devise du comte Giorgio Sciarra Martinengo : *Mort ou merci*. Je ne puis enfin passer sous silence deux jeux de tarots du XVe siècle, des plus rares : l'un, peint et doré, appartient à la Bibliothèque publique de Turin ; l'autre, à fond d'argent, à dessins pointillés avec les effigies des ducs de Milan en or et en relief sur le fond d'argent, appartient à M. Leone Fontana. Ce dernier, dont on ne trouverait pas ailleurs le similaire, est du plus haut intérêt.

Hâtons le pas. Les autres salles auraient amplement à nous retenir. J'y rencontrerais une belle collection de pièces céramiques des fabriques piémontaises de Savone, de Turin et de Vinovo; des objets de vitrine en Saxe et en Sèvres, des dentelles, des éventails, des bronzes des XVIIe et XVIIIe siècles, des meubles sculptés, des soieries, etc. Je ne veux plus mentionner que quelques objets qui sortent à première vue de la foule : un panneau représentant la tête du Christ, très curieux, d'un style énergique, d'une extrême fermeté d'exécution, d'un ton puissant, et peint à l'huile sur bois de peuplier, ce qui me donnerait à penser qu'il a été exécuté en Italie par quelque contemporain flamand de Van Eyck (collection de M. Cesare Pomba); deux triptyques peints et sculptés, de travail flamand, l'un portant l'écusson des Villa, l'autre celui des Pensa de Saluces et le nom de Bruges plusieurs fois répété au bas du cadre; un joli lectrin du XVe siècle, de style français, à M. Avondo; une grande table de bois en marqueterie, exécutée en 1575 pour Alphonse II, duc de Ferrare (collection du marquis d'Azeglio); une pendule Louis XVI en bronze doré, signée Berthout, au marquis de Sant' Andrea; une soupière en argent de Meissonnier, marquée de l'écu de Savoie, au comte Giriodi (Meissonnier, le célèbre dessinateur d'ornement, était né en Piémont); un grand vase de faïence de Rhodes, de la plus belle qualité ancienne du décor bleu et rouge à palmettes, pièce unique pour l'immensité de sa taille (collections du Roi); un buste en bronze, d'excellent travail, de Charles-Emmanuel III à l'âge de dix ans (collections du Roi); enfin une admirable porte en bois sculpté, de style lyonnais, fort probablement exécutée par des ouvriers d'Annecy, ville particulièrement renommée au XVIe siècle pour le talent de ses sculpteurs sur bois. Cette porte appartient au marquis d'Azeglio et provient du château de Lagnasco. Elle porte l'écusson des Taffarelli et

la date de 1570. On peut juger du mérite de ces trois dernières pièces dans les excellentes reproductions qu'en ont faites pour nous nos collaborateurs Goutzwiller et Paul Laurent.

C'est par elles que je finirai ma trop rapide promenade à travers l'exposition rétrospective de Turin.

LOUIS GONSE.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



ous entretenant de la sorte, le Cavalier et l'abbé sont descendus. Son Eminence a fait voir au Cavalier, avant qu'on se mît à table, une montre pour la nuit où, par le moyen d'une lampe qui éclaire le cadran, on peut voir à toute heure de la nuit quelle heure il est. Il y a dans cette montre un tableau de Carlo Maratte, de petites figures d'un pied de haut que le Cavalier a fort louées.

J'oubliais à noter qu'il m'a prié de parler de son ouvrage avantageusement, et que lui ayant dit que l'ouvrage parlait de lui-même, il m'a reparti qu'aux princes qui ont tant de choses dans l'esprit, il faut donner les avis ou les faire ressouvenir; m'a rapporté, pour exemple, qu'ayant vaqué du temps d'Urbain VIII un canonicat de Saint-Pierre, il n'avait pas voulu le demander à Sa Sainteté, s'attendant qu'Elle devait se souvenir de le lui donner, parce qu'il avait un fils capable de le tenir, ce que le Pape ne fit néanmoins pas, et comme il en fit le fâché, que Sa Sainteté lui avait dit que les hommes qui ont de si grandes affaires par les mains devaient être avertis, et qu'il ne faut pas s'attendre qu'ils se souviennent de tout, comme pourraient faire les autres. Il m'a parlé aussi de son marbre pour le buste, qu'il craignait au commencement qu'il n'y eût des taches; qu'après l'ayant trouvé *cotto*, il était admiré[2] comment il avait si bien réussi. Je lui

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283, t. XX, p. 273, 447, t. XXI, p. 185 et 378.

2. *Admiré*, étonné.

ai répondu que c'était le soin qu'il apporte à son travail. Il a dit qu'il l'y apportait fort grand, mais qu'il fallait qu'il y eût quelque autre chose, donnant à entendre que c'était une grâce de Dieu, à qui il réfère tout.

L'après-dînée le P. Otoman est venu chez le Cardinal. Après quelques entretiens avec lui, nous avons été chez l'abbé Bentivoglio, que n'ayant pas trouvé nous sommes allés chercher chez la signora Anna Bergeroti, où il était. L'on y a chanté longtemps à deux, à trois et à quatre parties. Il y avait nombre d'Italiens. Le Cavalier y a récité plusieurs endroits de ses comédies, agréablement à son ordinaire, et, en s'en allant, il a fait des plaintes à l'abbé de Bentivoglio, non de ne l'être pas venu voir, mais Sa Majesté[1], à qui il devait bien cela. Nous avons ramené l'abbé Butti chez lui. En voulant, après, entrer dans quelques églises, nous les avons trouvées fermées.

Le huitième au matin, comme j'arrivais chez le Cavalier, j'ai trouvé M. Perrault, qui en sortait. Il m'a demandé avec un visage ouvert si le Cavalier n'était pas bien satisfait de ce qu'il avait vu aux Gobelins. Je lui ai dit qu'oui, particulièrement de l'exécution des tapisseries. Il m'a demandé mon sentiment de celles des *Quatre Éléments*. Je lui ai répondu que je les trouvais fort belles. L'ayant quitté, je suis allé travailler à examiner avec le signor Mathie le devis du bâtiment du Louvre, afin de voir ce qu'il fallait pour le bien éclaircir. J'y ai fait ajouter que les joints des pierres seraient les plus petits qu'il se pourra et comme ils sont aux vieux bâtiments, et mieux s'il se peut.

Pendant cela, M. le Nonce est arrivé, et mon frère un peu après, et en même temps M. le cardinal Antoine a envoyé son horloge pour la nuit, où est le tableau de Carle Maratte, afin de la présenter au Roi, quand Sa Majesté viendra chez le Cavalier. M. le Nonce n'a guère demeuré, et étant sortis nous sommes allés dîner. Durant que nous avons été à table, le Cavalier m'a dit que dans un seul de mes tableaux des *Sacrements*, il trouvait bien plus à se satisfaire que dans tous ces grands tableaux qu'il avait vus aux Gobelins, pource que « aux ouvrages du signor Poussin, il y a (ç'a-il dit), du fond, de l'antique, de Raphaël, et tout ce qui se peut désirer en peinture; qu'à dire la vérité, ce sont choses à satisfaire ceux qui savent. » Je lui ai dit que c'était dommage que M. Poussin n'eût eu de grandes occasions. Il a reparti que ç'avait été lui qui lui avait procuré celle du tableau de Saint-Pierre, que des peintres signalés[2] lui en avaient voulu du mal. J'ai dit que je ne tenais pas ce tableau des beaux qu'il eût faits. Il a reparti qu'il était très-beau : *che dentro ci era il fondo e il sodo del saper*[3]. Discourant sur son talent, j'ai ajouté qu'à mon avis ce qui l'avait engagé à faire de petites figures était qu'ayant une facilité d'imagination et fécondité d'esprit fort grandes, d'autre part n'ayant point de grandes occasions de galeries, de voûtes ou tableaux d'églises pour traiter en grand de grands sujets, il avait été réduit à les traiter dans des tableaux de cabinet en figures moindres que nature.

1. C'est-à-dire le buste du Roi.
2. Entre autres, le Guide.
3. « Que dans ce tableau il y avait le fond et le solide du savoir. »

L'après-dînée, M. Le Brun est venu voir le Cavalier, lequel lui a fait une grande réception et l'a fort prié de lui dire son sentiment touchant son buste, et qu'il était encore en état de profiter de ses avis. Dans ce même temps est arrivé M. le cardinal Antoine, M. le Nonce et M. de Benserade menant Mme de Villars.

Le neuvième, j'ai trouvé le Cavalier travaillant à son buste. Il m'a dit qu'hier au soir, il y avait travaillé, aux flambeaux, au flocon de cheveux qu'il m'a montré, lequel est à jour sur le front. M. le Nonce est arrivé incontinent après, puis Mlle de Saint-Christophe, qui a chanté quelques airs français et italiens. Elle a dit, considérant le buste du Roi, que, quoiqu'il n'eût ni bras ni jambes, il semblait qu'il eût du mouvement et qu'il marchât. Lefebvre avait dit une autre fois qu'il ressemblait même par derrière [1].

L'après-dînée, sur les trois heures, le Roi est venu, M. le marquis de Villeroy [2] était arrivé quelque temps auparavant, puis M. de Saint-Aignan et Magalotti, qui était là pour présenter à Sa Majesté l'horloge du cardinal Antoine, de la part de Son Éminence; ce qu'il a fait. Le Roi la considérant, le Cavalier lui a dit que le tableau que Sa Majesté voyait était d'un des meilleurs peintres de Rome. Sa Majesté l'a regardé quelque temps, puis a dit : que, s'il se fût appliqué de bonne heure à considérer les tableaux, il se serait connu en peinture, mais qu'il ne les regardait que depuis trois ou quatre ans; et au Cavalier, il lui a dit qu'il avait su qu'il avait été à l'Académie. Il a répondu à Sa Majesté qu'il y avait dit son sentiment sur la manière d'instruire les jeunes gens, qu'il ne fallait pas les mettre sitôt à dessiner d'après nature, qu'il fallait auparavant qu'ils étudiassent l'antique, comme ces belles têtes grecques de l'Apollon, de Jupiter et autres qui ont été formées [3], puis après les statues et les bas-reliefs; que le naturel était partout; que néanmoins l'on voit que les peintres se font plus à Rome qu'en France et en Espagne, et que cela ne procède que du grand nombre de statues grecques et des beaux bustes antiques qui sont à Rome, lesquels on ne voit point ailleurs, ce qui aide merveilleusement aux professions de peinture et de sculpture; que, quand on est accoutumé à dessiner après ces ouvrages, et qu'après on vient à dessiner après nature, on la corrige là où elle est défectueuse. Sur cela, j'ai dit au Roi que, pour l'instruction des peintres et sculpteurs et même pour l'ornement du Louvre, j'avais, il y a vingt et tant d'années, fait former et amener en France quantité de bas-reliefs et quelques statues dont l'on pourrait faire recherche pour l'Académie. Sa Majesté m'a commandé d'en parler à M. Colbert. Le Cavalier a ajouté au Roi qu'aux Français, dont la manière est petite et triste, il fallait leur faire voir la Lombardie, et aux Lombards, qui vont dans le grand, mais dans le pesant, il leur fallait voir Raphaël, qui est noble, gentil [4] et délicat.

1. Voyez plus haut à la date du 19 août.

2. François de Neufville, marquis, puis duc de Villeroy, maréchal de France, né en 1644, mort en 1730.

3. *Formé,* moulé; de l'italien *formato.*

4. *Gentile,* gracieux; dans le sens de l'italien *gentile.*



BUSTE EN MARBRE DE LOUIS XIV, PAR LE BERNIN.

(Château de Versailles. — Dessin de M. Bocourt.)

L'abbé Butti a dit, après, que Le Brun est venu hier voir le buste, et sur cela le Cavalier a pris occasion de louer ce qu'il a vu aux Gobelins, où il a dit que Sa Majesté était bien servie, et particulièrement en ses tapisseries : le Roi m'a demandé s'il avait vu la tapisserie des *Éléments*. Je lui ai répondu qu'oui. Puis il a parlé ensuite de celles de ses maisons. J'ai dit à Sa Majesté que le Cavalier n'en avait encore vu que les tableaux, que M. Lebrun faisait exécuter par divers peintres, ne pouvant tout faire de sa propre main, ayant ajouté après, que les tapisseries qui se font aux Gobelins sont mieux exécutées que ne l'ont été celles d'après Raphaël. Le Roi a pris la parole et a dit que Le Brun y fait quelquefois changer des bras et des cuisses tout entières. Après ce discours, le Cavalier s'est mis à travailler, et l'abbé Butti a récité un madrigal italien qui dit ainsi :

Al signor Cavaliere Bernino per il ritratto de Luigi XIV fatto da lui in marmo.

Pende in dubii litigii
Qual sia più favorevole destino
Che trovat' il Bernino habbia un Luigi
O Luigi un Bernino.

Senza si gran scultor foran sicuri
Non poter adorar il ver sembiante
D'un Rè si grande i secoli futuri :
E senza un Rè si grande e trionfante,
Non havria ne men quello
Nel mondo un degno oggetto al suo scarpello.
Ma, in mutuo pro del gemino valore,
Far il ciel non potea coppia magiore[1].

Le Roi l'a trouvé fort beau, et a dit à M. Dangeau[2] de le mettre en vers français et d'y travailler sur-le-champ, ce qu'il a fait. Sa Majesté, l'ayant vu, lui a commandé d'écrire l'italien et le français dans un même papier que Sa Majesté a mis dans sa pochette.

Au commencement, personne n'était entré que M. de Navailles et M. de Pradelle[3], que le Roi avait fait entrer ; tout le monde était resté à la porte de l'antisalle[4] ; depuis sont venus MM. les maréchaux du Plessis et de Villeroy et M. d'Armagnac, qui sont entrés. M. l'abbé Le Tellier, se tenant à la porte, Sa Majesté l'a aussi fait entrer, et à la fin insensiblement tous les autres sont entrés. J'ai voulu montrer le sonnet de M. l'abbé Tallemant[5], mais le Roi m'a dit qu'il l'avait vu le matin.

1. *A monsieur le cavalier Bernin, sur le portrait de Louis XIV fait par lui en marbre.*
« C'est une question à décider de savoir à qui le destin a été plus favorable pour Bernin de trouver un Louis ou pour Louis de trouver un Bernin. Sans un si grand sculpteur les siècles futurs seraient certains de ne pouvoir adorer la véritable image d'un si grand roi ; et sans un roi si grand et triomphant, Bernin n'aurait pas eu dans ce monde un objet digne de son ciseau. Mais, pour le mutuel avantage de leur double mérite, le ciel ne pouvait faire un plus grand couple. »

2. L'abbé Louis de Courcillon de Dangeau, lecteur du Roi, membre de l'Académie française, né en 1643, mort en 1723.

3. François, marquis de Pradel, lieutenant général des armées (1657), mort le 17 juin 1690.

4. *Antisalle*, antichambre.

5. L'abbé François Tallemant, aumônier du Roi, membre de l'Académie française, né

SONNET

Il le faut avouer, ta Rome est admirable,
La sculpture surtout y triomphe en tous lieux;
Bernin, on ne voit rien aujourd'hui sous les cieux
Qui remplisse l'esprit d'une grandeur semblable.

Je trouve comme toi l'*Hercule* incomparable;
L'*Apollon* est l'amour de tous les curieux;
Tes ouvrages encor sont le charme des yeux,
Et l'on ne conçoit rien qui leur soit comparable.

A la Seine pourtant le Tibre doit céder;
Elle t'offre un objet tel qu'on peut demander :
Magnanime, charmant, où toute grâce abonde.

Tes yeux de son éclat peuvent être éblouis,
Si tu n'as pour ton art rien d'égal dans le monde,
Ton art n'a rien trouvé d'égal au grand Louis.

Tout le monde considérant la délicatesse du buste, quelqu'un a dit qu'on ne pourrait jamais s'empêcher d'y toucher, qui est par où l'on commence en France à voir les sculptures. Le Roi, sur cela, a rapporté que M. le cardinal Mazarin disait un jour à M. le maréchal de Gramont, qui regardait de près quelqu'une des antiques de sa galerie : « Monsieur, quand ces choses tombent à bas, elles se cassent, » et ne lui disait pas : « N'y touchez point. » L'on a parlé, après, de l'argenterie qui se fabrique aux Gobelins, où il se fait des vases et des bassins d'une grande magnificence. Sa Majesté a dit : qu'il n'y avait encore de faits que... vases,... [1] bassins, mais que dans dix ans il y aurait de quoi faire un buffet raisonnable, qui irait du bas d'un de ses salons jusques au haut. Le Cavalier a dit à Sa Majesté qu'Elle s'y prenait fort bien, et que ces choses confirmaient ce qu'on lui avait dit, avant qu'il partît de Rome : *Che il Re haveva un grande cervellone* [2].

Dans ce temps Perdigeon, que Sa Majesté avait envoyé querir, est venu pour voir quel ornement on pourrait ajouter à cette horloge que lui donnait le cardinal Antoine, laquelle, hors le tableau, n'est que d'ébène. Le Roi a regardé quelle heure il y était, et ensuite M. le maréchal de Villeroi, et a dit qu'il fallait qu'il s'en allât, ayant deux affaires dans son Conseil qui l'y obligeaient, et est parti, disant au Cavalier qu'il viendrait le lendemain à pareille heure. Après que Sa Majesté a été sortie, il a encore travaillé quelque temps de mémoire, puis nous sommes allés aux Feuillants, où il se faisait un grand salut et des prières pour la Reine Mère, avec exposition du Saint Sacrement, auquel S. A. R. assistait.

Le dixième, j'ai trouvé le Cavalier travaillant à son buste, le signor Mathie à quelque morceau en grand du devant du Louvre ; et le signor Paule faisait

en 1620, mort en 1693. Il était frère de Tallemant des Réaux, qui lui a consacré une historiette où il ne l'a pas beaucoup ménagé.

1. Les chiffres sont restés en blanc dans le manuscrit.

2. « Que le Roi avait une grande intelligence. »

sur le marbre de son petit Christ un bas-relief. Sur les dix heures M. Boutart [1] est venu avec M. Grinville [2], qui a connu le Cavalier à Rome durant les ambassades de M. de Fontenay-Mareuil [3]. Après qu'il a eu vu le Cavalier et son buste, il a vu les dessins du Louvre. L'abbé Butti a récité son madrigal à M. Boutart, qui l'a trouvé extrêmement beau. Pendant cela, mon frère et mon neveu étant arrivés, M. Boutart avec de un ces enthousiasmes qu'il a quelquefois, s'est mis sur la louange de notre famille, de laquelle il a dit merveille, la louant principalement de probité et fidélité.

Après qu'ils ont été sortis, le Cavalier m'a tiré à part et m'a montré un dessin qu'il a fait d'un piédestal pour poser le buste, et ce piédestal est un globe du monde avec un mot qui dit : *Picciola basa* [4]. Il m'a demandé mon sentiment de cette pensée. Je lui ai dit que je la trouvais grande et noble, donnant à juger pour l'avenir de grandes choses du Roi. Il a ajouté qu'outre le grand qu'elle porte avec elle, il en tirait un autre avantage : c'est que cette boule par sa globulence [5] empêcherait qu'on ne touchât le buste, comme on a coutume de faire en France, quand on voit quelque chose de nouveau. Je lui ai dit que sa pensée se rapporte encore heureusement à la devise du Roi, dont le corps est un soleil avec le mot : *Nec pluribus impar,* et que ce piédestal est le plus grand qu'on pouvait imaginer, mais qu'il fallait qu'il y mît son nom, pour dire que c'est lui qui l'a inventé et l'a fait, afin qu'on ne pense pas que ce soit le Roi, qui parle et qui trouve que le monde est une trop petite base pour lui. Il a ajouté que ce piédestal ferait un bel effet, l'azur de la mer se distinguant du reste du globe, qui sera de cuivre doré.

Après dîner, le Roi est venu entre deux et trois, et Monsieur avec Sa Majesté. Au commencement personne n'est entré que M. de Gesvres, et après M. de Noailles, à quelque temps de là M. de Séry [6], le reste des seigneurs demeurant à la porte, sans oser entrer. Le Cavalier a travaillé au nez et durant quelque temps à un petit sein [7] que le Roi a au nez près de l'œil. S. A. R. m'a commandé de dire au Cavalier qu'il trouvait bien plus de ressemblance au buste que la dernière fois qu'il était venu, et ensuite de lui demander si, quand il a fait le portrait du Pape, Sa Sainteté venait chez lui. Le petit Julio, qui était tout proche et a entendu ce que disait S. A. R., lui a répondu qu'oui, et que Sa Sainteté y était venue dix fois. Sa Majesté, ayant une fois quitté sa place pour venir voir l'ouvrage du Cavalier et l'ayant considéré, a dit à l'oreille à Monsieur (tout auprès duquel j'avais l'honneur d'être) : « Est-ce que j'ai le nez de côté ? » Le Cavalier ne l'a pas entendu, mais si a [8] l'abbé Butti, qui lui

1. Probablement le Boutard qui figure dans l'*État de la France* de 1665 (t. II, p. 258) comme auditeur des comptes.

2. Ou Grainville. Voyez la note suivante.

3. François du Val, marquis de Fontenay-Mareuil, né vers 1594, mort le 25 octobre 1665. Il avait été ambassadeur à Rome en 1641 et 1647. Dans ses Mémoires, à l'année 1642, il parle du sieur de Grainville, comme attaché à sa personne en qualité d'écuyer.

4. « Petite base. »

5. *Globulence*, forme sphérique.

6. François de Beauvillier, comte de Séry, fils aîné du duc de Saint-Aignan. Il mourut le 1er octobre 1666 à vingt-cinq ans.

7. *Sein,* pour *seing*, signe.

8. C'est-à-dire : mais bien l'a entendu l'abbé Butti.

a dit alors, que cela ne demeurerait pas de la sorte, quoique d'un côté, à y regarder de près, le Roi ait le nez un peu plus gros que de l'autre. Avant que Sa Majesté se soit remise en sa place, Elle m'a commandé de lui montrer la paire d'armes, que je lui avais fort louées le jour précédent, et qui ont été tirées de son cabinet d'armes pour servir de modèle au Cavalier. Ce sont celles qui furent données à François Ier par un duc de Mantoue, et qui, outre qu'elles sont ciselées de basses tailles du dessin de Jules Romain, sont encore excellemment bien exécutées. Le Roi et Monsieur les ont fort considérées. Durant cela M. l'abbé le Tellier est arrivé et est entré, Sa Majesté lui ayant fait signe qu'Elle le lui permettait. Avant que de se remettre en sa place, le Roi est allé voir l'ouvrage du signor Paul ; et après, quelqu'un parlant d'un portrait chargé, le Cavalier a dit qu'il avait fait celui de l'abbé Butti, lequel il a cherché pour le faire voir à Sa Majesté, et, ne l'ayant pas trouvé, il a demandé du crayon et du papier et l'a refait en trois coups devant le Roi, qui a pris plaisir à le voir, comme a fait aussi Monsieur et les autres, tant ceux qui étaient entrés que ceux qui étaient à la porte. Après, Rocheplatte [1], lieutenant des gardes de S. A. R., lui étant venu parler à l'oreille, Monsieur ensuite a parlé tout bas au Roi, qui a répondu que non. Je me suis persuadé que c'était que Madame demandait à venir, au cas que Sa Majesté demeurât encore du temps là, mais un moment après Elle s'en est allée, et a dit au Cavalier qu'elle reviendrait le lendemain à pareille heure. Sa Majesté sortie, Mme d'Elbeuf, Mme sa belle-fille [2] et Mme de Monglas [3] sont venues voir le buste. Elles ont été un quart d'heure considérant et admirant la ressemblance du portrait à le voir de tous les côtés.

J'avais oublié de dire que Nanteuil [4] était venu le matin, et qu'il ne se pouvait aussi lasser de le considérer et l'admirer dans tous ses aspects. Chacun a dit au Cavalier qu'il fallait qu'il laissât ici son portrait, et que personne ne le ferait mieux que Nanteuil. Le signor Paul a pris la parole et a dit que Lefebvre avait prié le premier son père que ce fût lui qui le fît. Le Cavalier a répliqué : Nanteuil le ferait le mieux, et que de tous les portraits qu'on a faits du Roi, nul ne ressemble si bien que celui que Nanteuil a fait le dernier.

Le onzième, j'ai mené M. de Bartillat et... [5] chez le Cavalier. Nous y avons trouvé le marquis de Raggi, Génois, et l'abbé de Lessein. A quelque temps de là est venu M. de Boisfranc, qui a fait entrer Lepautre [6]. Ils ont vu le buste, et je leur ai montré les dessins du Louvre. Quand ils ont été tous sortis, le

1. Lieutenant des gardes du corps français de Monsieur.

2. Jeanne-Charlotte du Plessis-Liancourt, mariée (1659) à François, septième du nom, duc de La Rochefoucauld. Elle était fille de Henri-Roger du Plessis, comte de la Roche-Guyon, et d'Anne-Élisabeth de Lannoy qui, devenue veuve en 1646, avait épousé en 1648 le duc d'Elbeuf dont il est question dans la note précédente.

3. Cécile-Élisabeth Hurault de Chiverny, femme de François de Paule de Clermont, marquis de Monglas. Elle est connue par ses amours avec Bussy-Rabutin.

4. Robert Nanteuil, le célèbre graveur, né en 1630, mort en 1678. Il a gravé huit fois le portrait de Louis XIV.

5. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit.

6. Contrôleur général des bâtiments de Monsieur.

Cavalier nous a conté, à l'abbé Butti et à moi, que ce marquis de Raggi, qui était arrivé avant nous, lui avait dit, après avoir considéré le buste du Roi, que pour une ébauche il était déjà bien, puis le Cavalier a ajouté : « Les Génois, de tous les peuples d'Italie, sont ceux qui ont moins de délicatesse d'esprit, et cela à raison du commerce qui leur abaisse le jugement et leur ôte la connaissance des autres choses. » Pour nous confirmer cela, il a raconté qu'un jour un Génois était allé voir le Guide, qu'il trouva travaillant à un grand tableau ; que, comme il avait entendu dire qu'il était fort intelligent, le Guide le pria de lui dire son avis de son ouvrage ; que pour cela ce seigneur s'étant mis à le considérer de la sorte que font ceux qui ont beaucoup de connaissance, faisant la mine et l'action d'un homme qui regarde, premièrement le général du tableau, puis après le particulier, ce qui l'obligea, voyant qu'il ne disait encore rien, de lui faire compliment, lui disant que l'ouvrage n'était pas hors d'état d'être corrigé, sur les bons avis qu'il lui plairait d'en donner. Lors ce Génois se mit à regarder celui avec qui il était venu, sur quoi le Guide le supplia derechef de lui parler franchement, et qu'il lui ferait grand plaisir. Il dit donc au Guide : « Puisque vous me donnez la liberté, je vous dirai que je trouve que le cadre est un peu plus large par le haut que par le bas. » Quand le Guide eut entendu cette belle remarque, il le remercia en riant, lui dit que cela était sans doute vrai, qu'il s'en était comme douté, et s'en moqua.

Le Roi est venu sur les trois heures. L'abbé Butti a dit à Sa Majesté, à son arrivée, que diverses personnes avaient exercé leur génie poétique sur son portrait, et a montré en riant M. Etienne, manœuvre du Cavalier, et qui aiguise ses ferrements, lequel a lu de ses niaiseries, que le Roi a eu la patience d'écouter. Le Cavalier s'étant mis à travailler, le Roi a remarqué qu'il changeait une marque que Sa Majesté a proche de la bouche, et lui en a demandé la raison. Il a reparti que c'était pour la refaire mieux ; ayant ensuite marqué quelques poils au bas de la bouche, Sa Majesté a dit qu'Elle n'en avait pas en ce lieu-là la dernière fois, et qu'Elle se ferait raser, quand Elle reviendrait, et que ce poil ne se verrait point. J'ai pris la parole et lui ai dit que, quand on fait faire un portrait, il ne faut rien affecter, parce que l'art dédaigne d'imiter l'art, et ne se plaît qu'à représenter la nature. Le Cavalier a ajouté que, quand on s'est fait raser, cette fraîcheur ne dure que deux ou trois heures ; que la plupart du temps on paraît avec du poil ; qu'il faut chercher à représenter l'état auquel on est le plus souvent.

Au commencement personne n'est entré, et tous sont demeurés à la porte, à la réserve de MM. de Noailles et de Belinghem. MM. de Villarceau[1] et de Biscarat, qui étaient venus un peu auparavant le Roi, s'étaient retirés, quand Sa Majesté est entrée, mais à la fin tous sont entrés. Le Roi a fort parlé tout bas à l'abbé Butti d'un cordelier qui était là, lequel est de la maison de M. le nonce. M. de Créqui est arrivé sur la fin, et a trouvé le buste fort avancé. Le Roi a demandé combien il faudrait encore de jours pour le finir. J'ai répondu que cinq ou six jours de sa présence suffiraient. Sa Majesté a demandé après, si l'on n'était pas soigneux de faire fermer la porte quand le Cavalier sortait.

1. Louis de Mornay, marquis de Villarceau.

J'ai dit : Sire, non seulement la porte, mais les fenêtres, et l'abbé Butti a ajouté que l'on couchait dans la salle. Le Roi a dit ensuite qu'il y avait eu du bruit à Rome au sujet de l'ouvrage de la chaise de Saint-Pierre. L'abbé Butti a reparti à Sa Majesté que le Cavalier n'en savait rien, et qu'il était bon de ne lui en pas parler, et moi j'ai ajouté : Parce que c'était l'ouvrage qui lui tenait le plus au cœur, et l'obligeait à vouloir s'en retourner à Rome.

Dans ce temps, le Roi a regardé sa montre, et moi, jugeant que c'était pour s'en aller, je me suis approché et lui ai dit : « Sire, si Votre Majesté n'a point disposé de la Trésorerie du Gué de Mauny du Mans qui vaque, je la supplie de me la donner. » Elle m'a répondu : « L'homme n'est pas mort, et seize me l'ont demandée. » Le Roi m'a demandé après pour qui ; je lui ai dit pour un de mes frères, que M. Colbert emploie à la conduite du Louvre. « Est-il d'Église ? » a dit le Roi. J'ai reparti à Sa Majesté qu'oui. Le Roi est allé, et a dit qu'il ne pourrait revenir de longtemps.

D'abord que Sa Majesté a été sortie, le Cavalier s'est jeté dans un fauteuil et a mis sa tête entre ses deux mains, et a demeuré ainsi un grand quart d'heure, puis après a recommencé à travailler. Après est venue Mme de La Baume avec M. d'Albon et M. de La Mothe-Fénelon[1]. Ils ont vu le buste et les dessins, et puis sont sortis.

Sur les six heures, le Cavalier a été aux Feuillants pour sa prière ordinaire. Il y avait exposition du Saint Sacrement avec beaucoup d'ornements et grand luminaire à l'autel. A la sortie de l'église, il m'a dit, au sujet de ces ornements, que la manière de France était triste et petite ; qu'à Rome, dans les églises, il y avait une plus belle manière d'orner, qu'ils se servaient pour cela de grands chandeliers de tête d'argent où sont enchâssées des reliques, de grands vases de formes nobles dans lesquels on met des bouquets de fleurs, et que cela fait un tout autre effet que tant de petites choses dont était orné cet autel. Mon frère a pris la parole et a dit que l'on n'osait donner ces avis parce qu'ils ne seraient pas bien reçus ; qu'il n'y a que ceux qui savent qui soient humbles et reçoivent de bonne part ce que l'on leur dit. Le Cavalier a reparti qu'à l'orgueil et à la présomption se connaissaient les ignorants ; que les savants considèrent toujours combien il y a de choses qu'ils ignorent, ce qui les rend humbles.

Le douzième, MM. du Metz et Le Brun sont venus voir le Cavalier ; après avoir vu le buste, M. Le Brun a vu les dessins du Louvre, qu'il n'avait point encore vus. Peu de temps après est survenu M. Colbert avec le visage riant qu'il a d'ordinaire quand il entre chez le Cavalier ; mais, ayant appris la maladie de la femme du Cavalier, d'abord il en a pris un autre. MM. du Metz et Le Brun s'étant retirés, M. Colbert s'est assis, et l'on a tenu conseil, comme l'on avait fait le dimanche précédent. Le Cavalier a pris la parole et a répété à peu près à M. Colbert ce qu'il avait dit au Roi au sujet de ce qu'il avait vu aux Gobelins. Il a fort loué cet établissement et celui qui

1. Probablement Antoine de Salignac, marquis de La Mothe-Fénelon, mort en 1683 à soixante-deux ans.

en avait la conduite[1]. Il a ajouté qu'il avait dit à Sa Majesté que, quand Elle ne se plairait pas aux belles choses, il était d'un grand prince de témoigner qu'il les aime, et de faire faire toutes ces sortes d'ouvrages ; que dans la suite du temps l'on verra de grands progrès de cet établissement que l'on fait de toutes ces fabriques ; qu'à Rome, il s'en fallait beaucoup que l'on exécutât si bien les choses qu'ici. M. Colbert a dit qu'il avait rétabli la manufacture de haute lice, dont il ne restait plus à Paris que deux ouvriers, qu'elle était bien plus excellente que les autres, quoique toutes les belles tapisseries, comme les *Actes des Apôtres*, soient à la basse lice. Ensuite l'on a parlé du devis que M. Perrault avait commencé à traduire en français. Il en a lu quelques articles, qui ont été discutés. M. Colbert a dit à mon frère d'achever cette traduction cette semaine avec M. Perrault, afin que l'on pût régler avec les entrepreneurs ; que l'on ferait divers prix avec eux, selon les élévations différentes. J'ai dit que, quand l'on viendrait aux ornements des chapiteaux et entablement, c'était un fait capital, et dont dépendait la principale estime d'un ouvrage. M. Colbert a reparti que ce n'était pas sa pensée ; que, pourvu que l'idée d'un ouvrage fût grande, cela le faisait estimer. Le Cavalier a pris la parole et a dit qu'il fallait considérer dans les ouvrages deux choses : le général et le particulier, et que ce particulier servait beaucoup pour faire estimer le tout d'un ouvrage. M. Colbert a encore répliqué et persisté dans sa pensée. La conclusion a été la traduction du devis, et sa réduction au nombre de chapitres absolument nécessaires, et que l'on l'écrirait en italien d'un côté et en français de l'autre. A l'égard des logis qu'il faudrait abattre, M. Colbert a dit à M. Perrault d'en avertir M. du Buisson.

J'oubliais à dire que, quand le Cavalier a parlé des Gobelins, [M. Colbert a dit] que le voyage que le Cavalier a fait en France et le retour qu'il y fera ôteront l'honneur qu'on aurait pu attendre de cet établissement, mais qu'il le sacrifierait volontiers pour être assuré qu'il retournera. J'ai dit à M. Colbert, quand il est sorti, que j'avais disposé le Cavalier d'aller à Versailles, quand le Roi y sera, au cas qu'il n'y eût point d'inconvénient. Il m'a répondu que non.

Le Cavalier a reçu ses lettres de Rome, par lesquelles il a appris que sa femme avait été fort malade et n'était pas encore guérie, ce qui l'a extrêmement affligé. L'abbé Butti, qui avait été au Conseil, est allé dîner en ville ; moi, après dîner, je suis sorti et revenu à quatre heures. M[me] de La Baume, M[me] d'Albon et M[lle] sa fille[2] sont venues voir le buste. Mignard y est aussi venu. L'on a trouvé des taches sur le buste et sur le petit Christ du seigneur Paul, qu'on a jugé être du pissat de souris que la pierre de ponce n'ôte pas. Nous sommes allés le soir aux Feuillants, et après nous promener le long de la rivière.

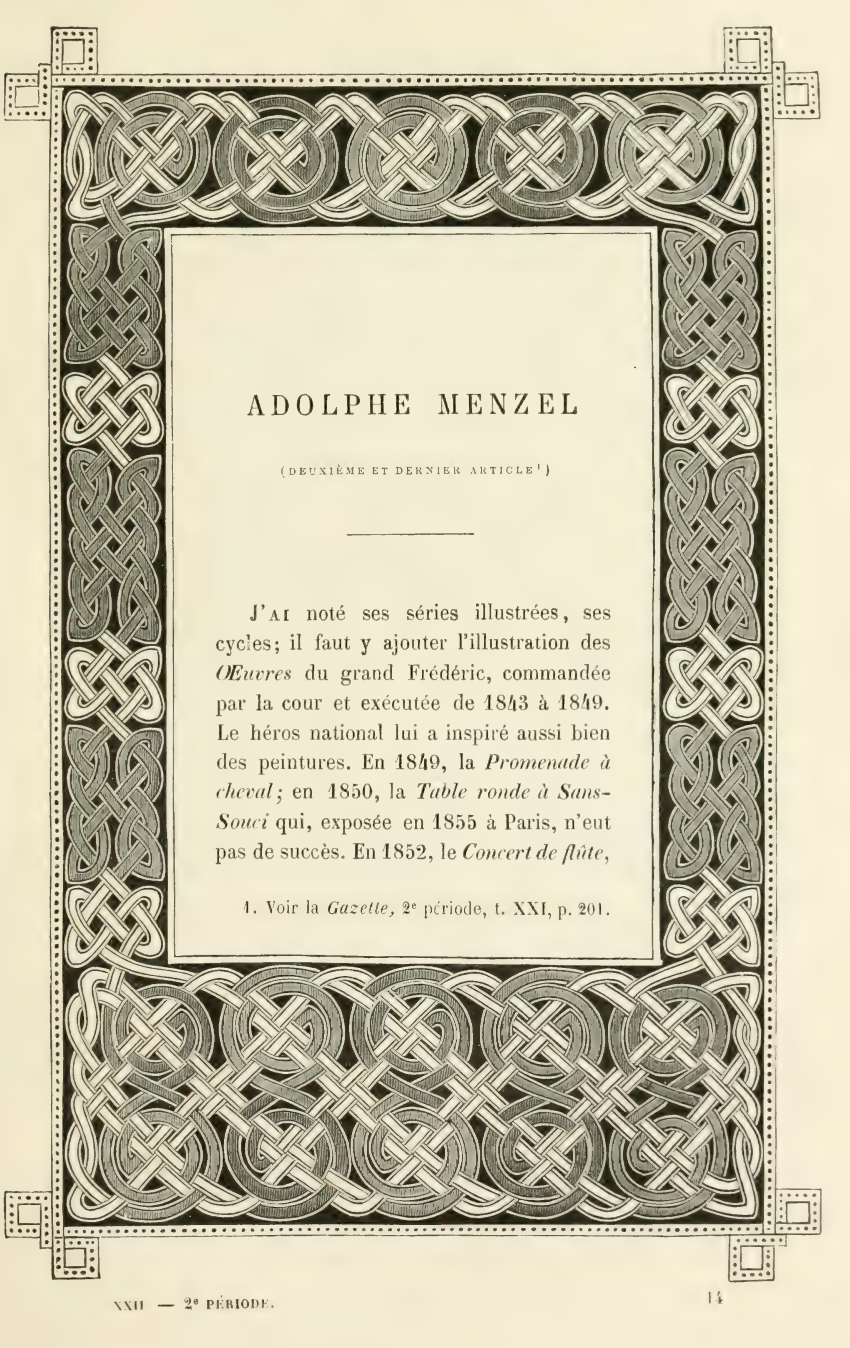
LUDOVIC LALANNE.

(*La suite prochainement.*)

1. Le Brun.
2. Claude Bouthiller de Rancé, femme d'Antoine, comte d'Albon. Elle avait trois filles.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. [984]



ADOLPHE MENZEL

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

J'ai noté ses séries illustrées, ses cycles; il faut y ajouter l'illustration des *Œuvres* du grand Frédéric, commandée par la cour et exécutée de 1843 à 1849. Le héros national lui a inspiré aussi bien des peintures. En 1849, la *Promenade à cheval;* en 1850, la *Table ronde à Sans-Souci* qui, exposée en 1855 à Paris, n'eut pas de succès. En 1852, le *Concert de flûte,*

1. Voir la *Gazette,* 2e période, t. XXI, p. 201.

actuellement au Musée de Berlin; en 1854, *Frédéric le Grand en voyage*; en 1855, l'*Hommage des États de Silésie au roi vainqueur*; en 1856, la fameuse *Nuit d'Hochkirch*, envoyée à l'Exposition universelle de 1867 à Paris. M. Paul Mantz en disait alors : « Le nouveau tableau de M. Menzel est plus sérieux (que la *Table ronde*), bien que l'effet en soit un peu monotone; la coloration ne se compose que de deux tons, un bleu pour les uniformes, un orangé pour les visages, qu'éclaire le reflet d'un lointain incendie; l'exécution est ferme et précise; les costumes et les physionomies dénotent une longue étude de l'histoire. »

Ce tableau est profondément émouvant pour les Allemands, profondément pathétique aussi; la scène montrait un de ces cruels désastres après lesquels il a fallu l'étonnante fermeté d'âme de Frédéric et la confiance de ses officiers en lui pour ne pas rester écrasé de désespoir. C'est là que Zieten fut des plus glorieux, et, vraiment *brave homme*, sut ranimer l'espoir du roi, en parlant à ce sceptique des secours de Dieu. Dieu, sans rancune et trouvant ce prince spirituel et intéressant, lui donna la victoire sur ses catholiques adversaires.

En 1857, M. Menzel peignit l'*Entrevue de Frédéric et de Joseph II*, très grande toile, puis la *Visite de Frédéric-Guillaume à une école de village*. En 1859, le peintre commença, mais il ne les a jamais terminées, les toiles représentant la *Surprise des Autrichiens à Lissa* sous le titre français de « Bonsoir, messieurs! » et l'*Allocution du roi à ses généraux avant la Bataille de Leuthen*.

Outre ces toiles, l'artiste a exécuté plusieurs gouaches sur divers sujets de la vie de Frédéric.

Je veux m'arrêter ici aux sujets historiques composés par M. Menzel, réservant pour la fin tout ce qu'il a conçu et donné de la vie moderne.

En 1851, il a publié une grande lithographie représentant *Jésus dans le temple au milieu des docteurs*. Dans son ensemble, l'aspect en est vénitien, rappelant un peu, par l'ampleur des draperies et des formes, les docteurs d'Albert Dürer, de Schöngauer, issus eux-mêmes de l'influence vénitienne, et rappelant directement certaines figures de Véronèse. Le sujet est conçu à la fois dans un sentiment de grande tradition pittoresque et avec une liberté, un sans-façon violent très curieux, très caractéristiques. Tout ce monde est un monde de juifs modernes, des plus accentués, de ceux de petite catégorie, jeunes et vieux, y compris la Sainte Famille elle-même qu'on retrouverait dans quelqu'une de nos boutiques algériennes ou tunisiennes. Les vieux juifs sont stupéfaits ou émerveillés de l'esprit du petit juif; sa mère et son père sont ravis de ce qu'il *roule* tous ces vieux savants. C'est purement diabolique comme

renversement de toutes les habitudes de solennité et de recueillement banal reçues pour traiter de tels sujets. Mais quels beaux gestes! quels



ÉTUDE AU CRAYON POUR LE TABLEAU « LE LAMINOIR ».

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

rires de marchands de babouches! quelle verve étourdissante de vie, et quelle vigueur et quelle largeur de dessin! Couture, paraît-il, fut très frappé de cette œuvre.

M. Menzel peignit vers la même époque un sujet analogue sur un de ces transparents qu'on expose à Berlin pendant la nuit de Noël. Tout ce que l'art a de variantes amusantes, il y court. Il a peint encore deux autres de ces transparents à scènes bibliques, l'un en 1853, et l'autre en 1857.

L'année de la lithographie de Jésus fut celle de son apogée en lithographie, il publia ses *Essais sur pierre au pinceau et au grattoir*, où il mit l'énergie de ton des eaux-fortes de Rembrandt.

Dès 1847, M. Menzel avait dessiné pour la Société des arts de Hesse-Cassel un très grand carton représentant l'*Entrée de la duchesse Sophie à Marienbourg en 1247*. Il y a certainement une sorte de lien entre cette composition historique et celles de Rethel, de Schnorr, ou celles de M. Makart ou celles enfin de maint et maint peintre allemand. Du nord au sud, en Allemagne, il s'est conservé depuis les tentatives de 1820, une sorte de goût spécial à faire le personnage historique dans une *manière* étoffée, robuste, arrondie et alourdie.

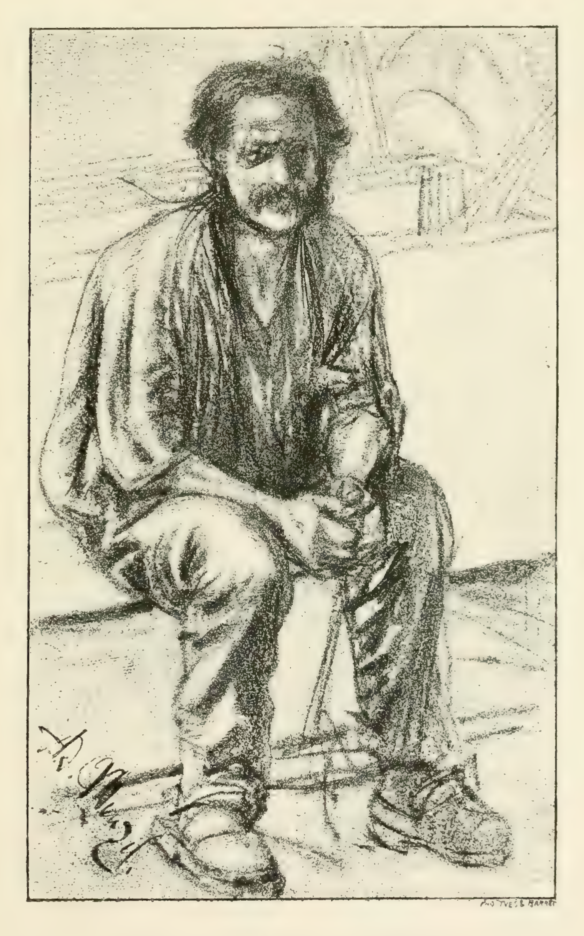
On la retrouve chez Schnorr, chez Cornélius, chez Carl Bégas, aussi bien que chez tous les artistes d'aujourd'hui. Vient-elle d'une tradition nationale, est-elle empruntée à Michel-Ange, à Rubens, aux Vénitiens? Je ne saurais le dire au juste. Cornélius avait, dans sa jeunesse, copié les gravures de Goltzius où s'étale ce style ronflant. La *Mélancolie* d'Albert Dürer a quelque peu de ces grosses formes et de ces draperies. Quelle qu'en soit l'origine, la grande figure de la *Borussie*, par M. Menzel, participe de cette manière, bien que la douceur voilée et attristée de la tête, quelque portrait princier sans doute, apporte là, comme toujours, la note inattendue et originale. Dans le carton de la *Duchesse Sophie*, le sens de la vérité met un aspect flamand et aussi une note de dessin du XVIIIe siècle qui font du tout une chose fort curieuse.

Le carton de Cassel a-t-il gardé un grand intérêt pour M. Menzel ou lui plaît-il moins que ses autres œuvres?

Sur un catalogue du Musée de Berlin corrigé et annoté de sa main, que le peintre a bien voulu m'envoyer, se trouve, à propos de ce carton, la mention : « racheté par moi en 1866 ».

On doit à M. Menzel un *Molière* et un *Shakespeare*; ce dernier dessin a été gravé sur bois en grande dimension par M. Unzelmann, le graveur favori de M. Menzel, mais la planche n'a pu être tirée qu'à cinquante exemplaires. M. Menzel a fait aussi des illustrations pour l'édition shakespearienne de Grote à Berlin. L'*Henri VIII et Anne Boleyn*, dont nous eussions aimé à donner la reproduction, est un carton en camaïeu destiné à cette édition.

De 1847 date un curieux tableau de l'artiste, la *Rencontre de Gustave-Adolphe et de sa femme*. De même que dans le *Henri VIII* et en général



ÉTUDE POUR LE TABLEAU « LE LAMINOIR ».

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

dans toutes ses compositions historiques, l'élan de la vie s'y marque fortement. Ces princes n'ont plus de souci de l'étiquette, ce sont des

hommes. Celui-ci aime sa femme, il se jette dans ses bras; celui-là danse en riant joyeusement, grossement. A ces temps reculés, le peintre n'attribue aucune des élégances conventionnelles, ni la tenue distinguée du *monde* d'aujourd'hui. Il a vu dans Holbein que bien des seigneurs et des dames du temps d'Henri VIII ressemblaient à des bouchers et à des bouchères, et il s'en rapporte à Holbein. En un mot, partout, l'homme est indépendant, sincère, a des yeux sûrs, une note décidée, parfois un peu brutale. Le monde, passé ou présent, il le voit tel qu'il est, sans jamais le dénaturer, l'altérer, le rendant plein de force par le geste, le mouvement, l'expression, l'implacable exactitude. Tout en se portant fort bien, il a la *névrose* du vrai. On sent dans ses œuvres le choc nerveux, le frisson que lui fait éprouver la nature. Je ne sache pas qu'on ait jamais fait plus *nature*, et par là, il peut blesser des esprits qui veulent à celle-ci un arrangement, un ragoût, une mise au point. Il l'a faite triviale, banale quand elle l'est; passionnée, violente quand elle l'est; étrange, délicate quand elle l'est. L'homme qui a mesuré au compas les boutons d'un uniforme au temps de Frédéric, s'il a affaire à un soulier, un gilet, une coiffure moderne, ne les fera pas par à peu près, mais totalement, dans leur forme absolue et sans petitesse de moyens. Il y mettra tout ce qui est la nécessité du caractère. Libre, large et rapide dans son dessin, il n'y a pas de dessinateur aussi *définitif*.

Il aurait pu ne pas peindre, sa valeur, son talent restaient aussi forts.

Quant à sa peinture, elle agit le plus souvent par masses colorées, par atmosphère générale, tranchant un peu en deux sections l'ombre et la lumière. En général on peint comme on dessine, néanmoins j'ai rarement vu la peinture d'un homme en aussi étroit rapport avec son dessin, c'est la même facture, il peint par-dessus le dessin. Il peint en grand artiste plutôt qu'en grand peintre.

Avec la passion, l'ivresse du détail expressif qu'il multiplie sans le faire minutieux, il a l'ivresse de la lumière, dans tous ses jeux, ses effets, selon toutes ses sources : lumière du jour, de la nuit, lumière de fenêtre, de cheminée, de lampe, de lustre, de haut fourneau. Sa facture semble rapide, emportée, et elle est très précise. Sa gamme parfois rouge et jaune est prise à une sensation particulière du lumineux. Dans les parties éclairées, M. Menzel a des délicatesses charmantes; ses ombres en revanche sont un peu monochromes et tendent à la lourdeur, défaut commun à presque toute la peinture allemande et qui vient d'une recherche de la force, mais elles ont du gras, de l'ensemble et se distribuent avec un sens de large enveloppe. La beauté du ton, la grande







ÉTUDE DE TÊTE.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

et musicale harmonie des colorations apparaissent, mais se perdent quelquefois sous sa main, parce que l'animation de l'être ou de l'objet l'excite plus que le charme profond de la couleur, alors même qu'il sent bien les accords les plus fins de celle-ci. La passion de la lumière l'entraîne de temps en temps à une véritable lutte avec les difficultés; il poursuit de tous côtés les ondulations et les vibrations lumineuses, leurs traînées caressantes, leurs acuités, les éclats qu'elles accrochent sur une saillie, les transparences qu'elles glissent dans les obscurités, les transformations qu'elles font subir au ton en y déposant la coloration propre qu'elles apportent des sources dont elles émanent. Aussi, de temps en temps, en résulte-t-il un certain éparpillement des clairs et des éclairages. C'est l'inévitable envers d'une rare qualité, d'une faculté particulière.

Dans le petit tableau *Am Kamin* (*Auprès de la cheminée*), œuvre bien remarquable que M. Le Rat a su reproduire avec talent et qui a paru avec notre précédent article, le feu, la lampe et deux fenêtres multiplient les effets. Les reflets glissent, rampent, montent, éclatent ou s'endorment sur les vêtements, les visages, les meubles: rien là qui ne soit d'une merveilleuse sûreté d'observation, d'une rare subtilité de dégradations et de notes. Mais il y a peut-être trop de recherches dans cette œuvre, où à la fois nous tiennent en haleine les expressions les plus variées, les plus aiguës de la pose et de la physionomie et les notations les plus raffinées des mouvements d'une lumière diversifiée.

A mesure qu'il a marché, M. Menzel est devenu peintre; il l'est devenu moins en vertu de cette impérieuse domination que la couleur et ses magies exercent sur les sens de certains artistes, que par le grand don intellectuel de son cerveau. Il a conquis la peinture, mais il n'en était pas possédé.

M. Menzel la connaît bien maintenant. On ne verrait de lui que certaines de ses figures en costumes anciens ou exotiques, rappelant Véronèse, Dürer ou quelque Hollandais, qu'on apercevrait combien il a dû analyser la peinture, de même que chez nous Ricard laisse transparaître en plusieurs de ses toiles le ressouvenir du Corrège, de Giorgione, de Reynolds.

Depuis son grand tableau du *Couronnement à Kœnigsberg*, exposé au Salon de 1868, tout ce qu'on a vu de M. Menzel grandit en souplesse, en aisance d'accords, jusqu'au *Souper du bal*, où l'on a remarqué une extrême vivacité de tons. Avec son genre d'esprit, l'œuvre vient par la méditation et la main l'exécute vite. Aussi est-il absolument maître avec la gouache, son procédé favori, et y fait-il ce qu'il veut. Il y est sonore,

ÉTUDE DE CHEVAUX.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

chantant à pleine volée; on l'y voit pimpant, piquant, riche; solidité, légèreté, précision, rien ne lui manque.

Mais je reviens à ce qui surtout fait de lui un homme presque unique, presque *inouï*, c'est qu'il est un des infaillibles dans l'expression de la nature.

Je prends le *Promeneur* par exemple, gouache de 1874 ou 1875, ce personnage en costume de la fin du XVIII[e] siècle, qui, la tête penchée, le dos tourné et les mains derrière le dos, s'en va à grands pas lents, le long d'une file d'arbres... Cet homme vient penser là, tous les jours à la même heure, c'est évident, et je me demande : Qui est-ce? comme si je voyais un être vivant. La bonhomie du visage exclut toute idée dramatique ; il ne porte que le fardeau de la méditation profonde et régulière. Son chapeau, son habit, ses grands souliers, sa culotte tortillée, disent qu'il a peu de souci de la toilette ; ils accusent on ne sait quoi de bourgeois et de noble rustique, mais l'homme dans son attitude réfléchie, dans sa pose courbée, dans la solitude volontaire qu'il se fait à lui-même près des maisons et de l'activité matérielle de la vie, emporte une secrète grandeur. Selon M. Pietsch, cette figure rappellerait le souvenir qu'on a de Kant. Nous en donnons ici une remarquable gravure faite pour nous à Berlin d'après un dessin et sous la direction de M. Menzel.

En regard de celui-ci, je mets un autre homme qui marche, un *Servite d'Innsbruck*, d'après une gouache également. Il marche dans le jardin du couvent, à grands pas et vite, raide, les bras pendants, la tête droite, l'œil absorbé, avec ses deux grandes bandes d'étoffe par devant et par derrière qui volent au soufflet de la marche : apparition de fakir européen.

A l'artiste, mieux qu'à nul autre, ont donc été révélés ces mystérieux hiéroglyphes du mouvement qui traduisent et écrivent l'état de l'esprit et de l'âme. Nature de gaieté, de curiosité toujours en alerte, esprit pareil à un foret d'acier, le drame, cette grosse chose faite pour remuer les nerfs lourds et paresseux, ne l'a guère attiré.

Le drame, tel que le veut M. Menzel, est le drame qui s'exhale de la scène où il semble que tout soit tranquille, le drame pénétré à travers une enveloppe de calme, ou saisi dans un geste, un accent presque furtifs, un pli de la paupière, des jambes nonchalamment croisées, tel enfin qu'il montre le secret humain s'échappant tout à coup.

Le tableau intitulé *Auprès de la cheminée*, dont nous parlions plus haut, qui est de 1876, montre bien cette poétique de l'artiste, plus fréquente dans le génie allemand ou anglais que dans le nôtre. On marie une riche jeune fille à quelqu'un qu'elle n'aime pas. La mère emploie

ses derniers efforts d'éloquence à convaincre le père qui hésite encore en face de certaines combinaisons. Le futur, tranquille sur le résultat,



ÉTUDE DE MOINE

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

tisonne avec une indifférence mêlée au rêve d'un calculateur. Qui se soucie là de l'anxiété de l'enfant écoutant le marchandage, assise muette, la main un peu crispée, le cœur battant, l'œil inquiet?

La beauté des expressions de l'œil, leur variété, on pourrait dire les aventures et les émotions de l'œil dans la vie, ont beaucoup frappé M. Menzel. En 1878, j'avais noté la dilatation de l'œil chez les ouvriers de son *Laminoir* : là, auprès de la cheminée, l'œil de l'enfant est extraordinaire d'angoisse contenue ; ailleurs l'œil d'un homme qui entend remuer dans une chambre, au-dessus de sa tête, et prend une arme en prévision de quelque danger, est non moins étonnant, et son expression nous hante après qu'on l'a vu.

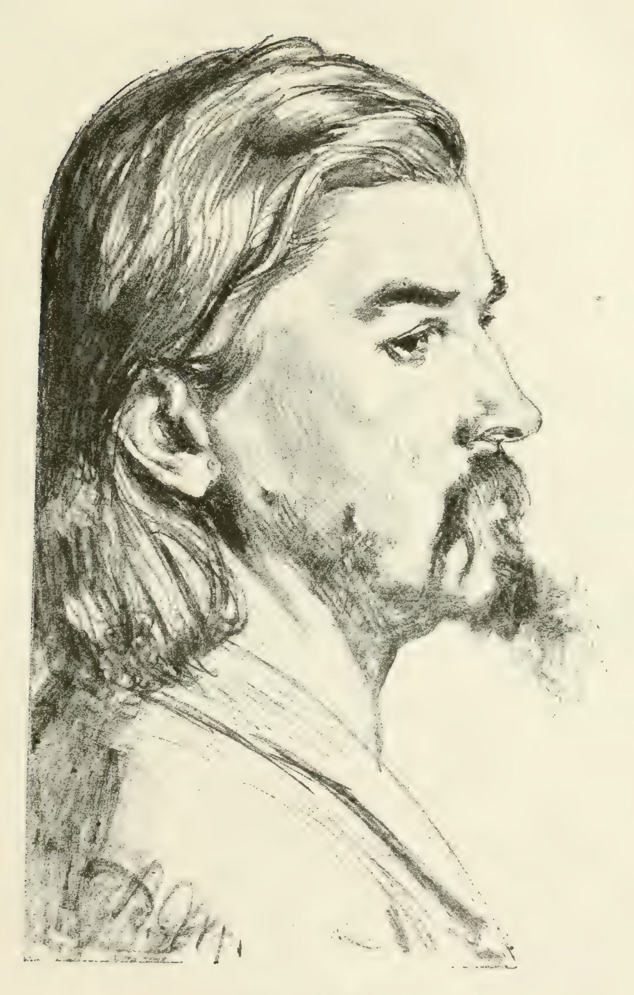
Me voici arrivé à l'œuvre de l'artiste prise en pleine vie moderne. Elle a rempli plus particulièrement la seconde partie de sa carrière.

Comme large et triomphant frontispice à cette œuvre, m'apparaît le *Couronnement à Kœnigsberg*, où le sentiment du grandiose s'allie à toutes les qualités de M. Menzel. On peut y voir, en effet, une sorte de résumé de ses forces, de ses recherches, de ses tendances.

Les effets de lumière, les tonalités rouges des uniformes et des costumes, les blanches légèretés des robes, la liberté d'exécution, l'intensité du vrai, le tourbillonnement de la foule, la franchise à peindre ce grand monde dans toute la singularité de l'individu, princes, ministres, ambassadeurs, savants, la variété et l'inattendu des figures, la solennelle et pittoresque ordonnance, ces hommes qui ont les yeux fixés sur cet autre homme, chargé d'un grand rôle, et regardent si attentivement comment il joue son rôle, tout, jusqu'à l'éparpillement lumineux et le *va-vite* de la facture, s'y réunit pour en faire une espèce d'œuvre-centre, d'œuvre-foyer, caractérisant tout à fait M. Menzel.

C'est toujours le *clair* de la vie, de celle de tous les jours, qu'il poursuit et exprime en n'importe quelle occasion ou quelle circonstance de son œuvre, et une gaieté sarcastique, un goût de l'amusant, une aiguë volupté de comique s'associe presque toujours en lui au sens du pittoresque, du solennel ou de l'étrange.

Quel pétillement intérieur dans le cerveau et la poitrine du peintre quand il saisit, étreint toutes ces créatures, ces petits êtres grimaçants qui sont de grands personnages, ces grosses dames qui tiennent des destinées de peuples entre leurs mains, ces curieuses substances nerveuses, ces grandes forces intellectuelles, ces âmes subtiles souvent enfermées dans de lourds vases bosselés, le sauvage, le difforme cachés sous des broderies ou des dentelles, ce pêle-mêle, ces contrastes, la ruée des instincts, des appétits, sous le niveau des usages et des mœurs, les quelques élégances physiques ou morales surnageant à travers la vulgarité violente ou affadie de l'homme en civilisation, l'étrangeté de cette cohue, de cet animal, de ses formes, de ses habitudes, de ses manies, tous ces



ÉTUDE DE TÊTE.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

éléments de l'immense curiosité, de l'immense raillerie et de l'immense stupéfaction que nous nous inspirons à nous-mêmes quand nous voulons bien ne pas nous contempler avec la complaisance de gens qui se croient fils d'Apollon ou de Jupiter. Je pense au *Souper du bal* où se déroule tout ce spectacle au milieu des glaces, des lustres, des colonnades, des dorures.

Je pense aussi à un petit portrait bien bref que M. Brandon, le peintre des synagogues, m'a fait de M. Menzel, justement dans un bal à Berlin : un petit homme avec des lunettes, au regard tendu, parlant peu, prenant de rapides croquis et buvant volontiers du champagne.

Avec le *Souper du bal* et bien d'autres œuvres de M. Menzel, je note encore que les femmes n'ont pas échappé à sa franchise. De belles épaules, des tournures distinguées, de belles toilettes se voient plus souvent dans ses notes féminines que de beaux ou de jolis visages ; les boules et les *paquets* abondent dans le dénombrement ; le zoologiste sait que la belle espèce est rare, mais les caractères variés ne manquent point dans les autres. Il a plus d'une fois exprimé avec sa profonde connaissance des choses le contraste entre l'indifférence grossière ou la fatigue de l'homme et l'aspiration, le désir intime, le spiritualisme souvent inconscient, qui ne s'éteint presque jamais chez la femme. On le reconnaît dans ses figures de voyageurs : les hommes, dans le coin des wagons, bâillent affreusement ou dorment, le chapeau sur le nez, les jambes recroquevillées ; les femmes regardent par la portière ; il y a dans le paysage, dans le ciel, quelque chose qu'elles suivent de l'œil : un souvenir, un rêve, un espoir.

Les voyageurs ont beaucoup amusé M. Menzel, depuis le plan d'excursion jusqu'aux escalades de terrains, bâton en main, sac en bandoulière ; grand événement, grand délassement et grand excitant, luxe tout moderne que le voyage, mis grâce au chemin de fer à la portée de tant de gens, à qui il fait une sorte de glorieux plaisir. Autrefois, le voyage était tout inquiétude et peine ; aujourd'hui des populations entières s'en vont joyeusement par monts et par vaux, ravivant dans leur esprit les temps effacés, s'imprégnant d'idées pittoresques, artistiques, s'aiguillonnant le cerveau. Ainsi M. Menzel a compris ses voyageurs.

Quelque étendu que soit le cercle de l'artiste, il y a des points où il revient volontiers, des haltes où il se retrouve avec plaisir, des carrefours intellectuels mieux peuplés pour sa pensée, des sources où il aime à remettre la lèvre.

Comme tant d'artistes à sensations intenses, le peintre a été séduit par les églises catholiques et le peuple de fidèles qui les fréquente.





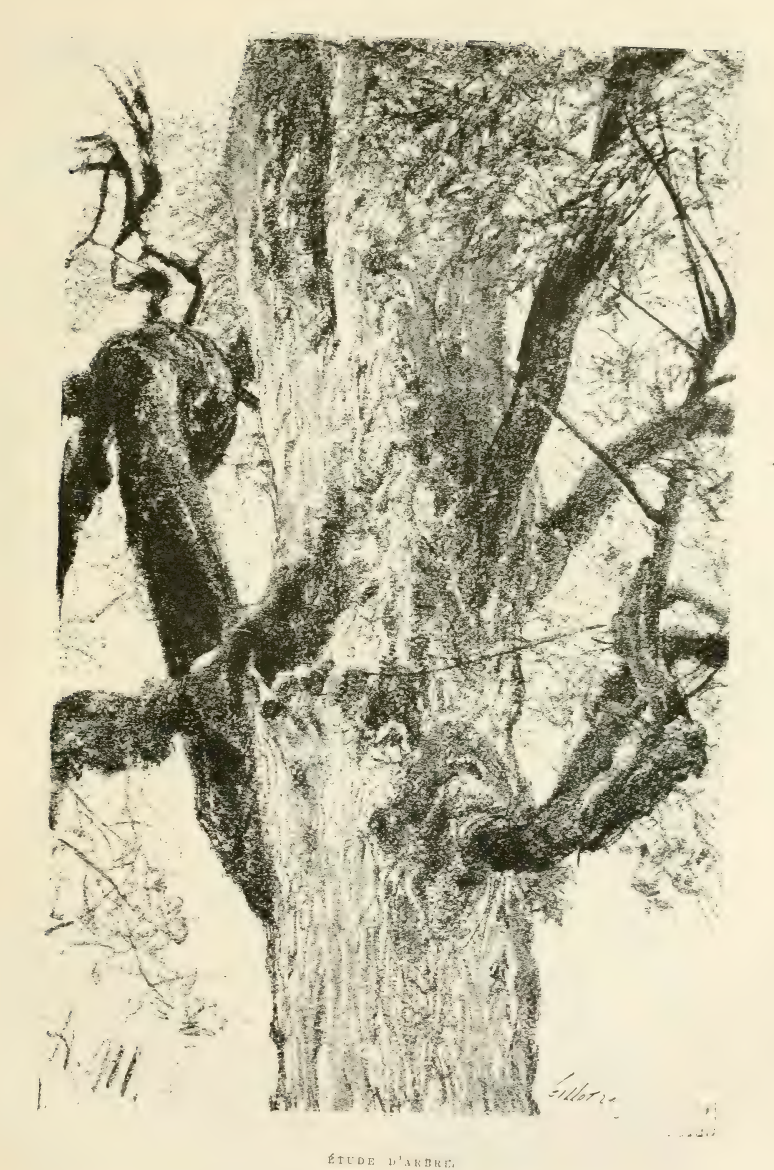


Gazette des Beaux-Arts.

A. Quantin, imp.

LE PROMENEUR. GOUACHE PAR M. AD. MENZEL.

(Dessin de l'artiste gravé par M. VOGEL, de Berlin.)



ÉTUDE D'ARBRE.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

M. Pietsch le fait remarquer, l'église rococo, l'église de style jésuite, de Munich et surtout du Tyrol, a particulièrement frappé M. Menzel. Et alors, comme nous l'avons vu dans les gouaches de l'Exposition universelle, il se baigne avec une sorte de volupté dans ces mille détails de sculptures, de cadres, d'orgues, de balustrades, de chaires sculptées, sous la lueur amortie, alanguie du jour qui passe par les vitraux blancs ou grisaillés ; alors fourmille devant lui une forêt vierge d'ornements qui grimpent ou pendent comme des plantes, avec des éclaircies de jour pareilles à celles des clairières, et avec des reculées sombres comme au fond des fourrés : de pauvres gens, des femmes la tête dans les mains, des estropiés, viennent parmi cette végétation luxuriante de pierre, d'or, de bois luisants, de têtes d'anges, de saints protecteurs, de fleurons, de rocailles, de consoles, de bannières, de lampes, de lustres, de découpures, de reliefs qui s'étagent, se prodiguent, s'entremêlent et montent jusqu'à ces nues radieuses et entr'ouvertes qui sont peintes sur la coupole, ces fidèles prenant là l'avant-goût du paradis où ils espèrent aller se reposer de leurs peines terrestres, et qu'ils ne rêvent pas plus beau, se berçant dans cette atmosphère de douce mélancolie, de moiteur parfumée et de richesse.

Je ne sais rien de plus surprenant dans cette série que la composition intitulée *A la Confession*, où des personnages sont agenouillés autour d'une grille qui, de sa guipure de fer, enveloppe et voile un moine en prière.

A coup sûr, cette chape de fer brodée et festonnée, cette cage qui sépare un être humain de ses semblables, le revêt de mystère, de dignité, de sanctification, a donné un éblouissement au peintre, avec les percées de lumières qui jouent dans ses enroulements fleuris, et l'étrangeté de ces visages collés à ses interstices. Quelle étonnante manifestation de l'animal humain que celle-là encore !

Après les églises, les salons : le *Souper* que j'ai cité, le *Repos entre les danses*, si fin, si bien compris dans la lueur des lampes et qu'on a vu à l'Exposition universelle, le *Salon de Mme de Schleidnitz*, centre des arts, la *Société dans un bal*, le *Dîner*, œuvres toujours conçues dans un sentiment d'ensemble, comme l'expression d'un milieu, d'une espèce, où tout a un sens et qui valent un livre, forment les fragments d'une encyclopédie de types, de figures, de tempéraments, œuvres pleines de fermeté, écartant tout mensonge et disant à l'avenir : nous voilà tels que nous avons été, œuvres reposant sur la large base d'un esprit vigoureux, étendu.

Après les salons, les usines ; après les races dominantes, celles qui



ÉTUDE DE PAYSAGE.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

travaillent de la main: l'admirable *Laminoir*, de l'Exposition de 1878, dont j'ai parlé l'année dernière et sur quoi je ne reviendrai pas. L'année dernière, l'artiste a peint une superbe *Forge en Souabe*.

Après les usines, les foules, qui n'avaient pas ému l'art ancien.

La foule au concert, la foule dans un *Prêche en plein air*, merveille de lumière sous bois, avec les femmes, les enfants, les messieurs attentifs, avec ceux qui abandonnent la place ou qui arrivent, avec les grands beaux arbres qui dominent la petite fourmilière humaine, un temple de la nature qui écrase ses desservants. Les foules sont un des triomphes de M. Menzel. Pendant son séjour à Paris, il a fait les Tuileries, les boulevards, dans cette animation dont il a le secret. Nous connaissons nombre de peintres spirituels qui peignent des rues et des passants, mais ils arrêtent et figent le mouvement des personnages: je ne vois bien que chez M. Menzel le mélange, la participation de chacun au mouvement commun. Une des choses les plus singulières que l'artiste ait faites est un éléphant du Jardin des Plantes. Le sens de l'énorme et de l'étrange éclate dans cette scène. La tête et la trompe de l'animal gigantesque s'étendent et s'élancent d'un bout à l'autre du cadre: quelques têtes de spectateurs, celle d'un zouave entre autres, tiennent le premier plan; le fond est rempli par la croupe d'un second éléphant. Il y a un jet extraordinaire dans cette composition d'aspect tout à fait fantastique.

A tous ces sujets le paysage est associé très souvent. Le paysage tel que l'aime un homme des villes, c'est-à-dire accordé avec le personnage, avec la vie active et débordante.

Des enfants se baignent dans l'eau brillante, parmi les ombres tièdes qu'y étendent de grands arbres. Des bateaux pressés glissent sur la Sprée ou sur les canaux, montrant le mouvement de la *Navigation à Berlin*: les mariniers sautent d'une barque à l'autre, les portefaix emportent les sacs ou les tonneaux, et de nonchalantes files d'arbres prêtent leur abri à ce travail, à cette hâte, à ces efforts.

Sur la Bâtisse est un tableau plus décisif encore. Le haut d'une maison en construction s'élève sur le devant, faisant sentir de grandes profondeurs en bas. Six maçons travaillent là-dessus, et ils travaillent sérieusement. Si l'avenir n'avait que ce dessin pour reconstituer notre art de la maçonnerie, il lui suffirait, et le costume de l'ouvrier, ses inflexions et ses mouvements, et le métier spécial à chacun. Et puis, par derrière la bâtisse, monte une sombre, large et belle masse de verdure qui surplombe de très haut la petite maison, et derrière la masse d'arbres ou avec elle s'élancent de grands pignons de maison et paraissent de lointains édifices. Les ouvriers sont suspendus dans le vert et l'es-

pace, et avec eux l'on nage dans l'espace, le vert et la profondeur. Le sens épique, sarcastique ou capricieux, ou savamment précis, le sens de l'expression générale d'un corps, d'une classe sociale, d'un métier, je le répète, habite cette cervelle.

La coupe, les points de vue, les aspects, les sujets, les expressions, tout ce que dans notre nouvelle génération et notre nouvelle école d'art, à raison ou à tort, si l'on veut, nous avons posé comme programme, comme désidérata, M. Menzel, qui ne connaissait ni nos idées, ni nos recherches françaises, les a réalisés de son côté, confirmant au moins la netteté et l'accord de vues qui règne dans les esprits sur le terrain de la réalité.

On aura beau dire, certaines gens auront rendu de grands services en ce temps, et l'on s'en apercevra. Je parle de ceux qui ont senti et exprimé la saveur de la vie, sa gaieté, sa lumière, son mouvement, de ceux qui ont aimé à *voir* la vie, dans son jeu de chaque jour, avec ses rouages, ses encadrements, aimé à compter les battements du pouls et du cœur communs à nous tous, habitué autrui à concevoir le prodigieux intérêt des cent mille éléments de cet étourdissant spectacle ; enfin, pris l'homme en curiosité et non en pitié ou en horreur.

Une philosophie sereine, saine, sort de là, une puissante consolation aussi, un grand mobile d'activité et de divertissement, une philosophie qui vaut mieux que celle de Schopenhauer et des siens.

Je ne saurais entreprendre de compter et de décrire toutes les œuvres de l'artiste. Je n'ai pas parlé de ses chevaux si profondément observés et fortement rendus, ni de la naïveté et de l'esprit qu'il met à exprimer les enfants, ni de l'action qu'exerce sur lui, comme sur tout artiste à sensations vives la structure, la physionomie, l'*existence* des mains. Plusieurs des dessins nombreux et admirables que nous aurons donnés, parleront là-dessus à ma place.

Après cinquante ans de travail, M. Menzel est dans toute sa verdeur, sa force, son entrain.

Si l'on regarde l'ensemble de ses travaux, c'est une profusion, des milliers de dessins dans des centaines de cartons, et jamais d'œuvre *perdue,* jamais d'œuvre sans réflexion et qui ne concoure point à la pensée générale... Il ne travaille pas pour montrer son habileté, mais parce qu'il sent et qu'il pense, l'œil toujours fixé sur le travail à venir, comme si l'œuvre passée n'était que la première pierre du monument.

M. Menzel est venu à Paris en 1867; il y connut M. Meissonier et M. Alfred Stevens, chez qui on le rencontrait. Il a fait un portrait du premier de ces artistes, travaillant à son chevalet et vu de dos. Des

relations plus anciennes existaient déjà entre eux. On a pu le rencontrer aussi dans un café de la rue Lamartine, où se réunissaient des peintres étrangers, et où l'on voyait MM. Courbet, Knaus, Édouard et Paul Meyerheim, Saal, Heilbuth, Stevens, des Italiens et quelques autres.

Parmi ses autres relations dont sa peinture ait témoigné, on peut citer M. Tourgueneff, le romancier, puisqu'il en a fait le portrait.

M. Menzel est professeur à l'Académie de Berlin, et décoré de plusieurs ordres européens. Son pays lui a fait une grande position. Dans l'art de l'Allemagne du Nord, M. Menzel exerce une grande influence sans avoir d'élèves directs.

Il restera comme une des plus hautes personnalités de l'art du XIX[e] siècle, une personnalité faite d'indépendance, d'originalité et de profondeur. Nous pouvons saluer en lui une réputation qui grandira toujours, parce qu'il n'aura pas été seulement un artiste, mais aussi une intelligence.

DURANTY[1].

1. Depuis que la première partie de ce travail, le plus remarquable peut-être qui ait encore été fait sur un artiste étranger contemporain, a paru, nous avons eu la douleur de perdre notre cher collaborateur, Edmond Duranty. La *Chronique*, s'est faite l'organe de nos profonds regrets. Nous voudrions transcrire la lettre admirable que M. Menzel nous a écrite comme un dernier adieu à ce pauvre Duranty.

L. G.





ANTIQUITÉS ET CURIOSITÉS

DE LA VILLE DE SENS

(QUATRIÈME ARTICLE[1])

VI

LA CATHÉDRALE



Il y aurait une bien belle monographie à écrire sur la cathédrale de Sens, et il serait particulièrement intéressant de rapporter les différentes parties de l'édifice à l'époque des architectes que l'on en connaît.

Ainsi l'on sait les noms : de Nicolas de Chaumes, — il y a dans l'Yonne deux localités de ce nom, — maître de l'œuvre en 1319 et 1320, qui vint à Paris acheter de la pierre de Saint-Leu-d'Esserent et des colonnes ; de Jean de Val-Renfroy (est-ce Varinfroy, Oise, arrondissement de Senlis ?), en 1342 ; de Nicolas, maître de l'œuvre, de 1360 à 1377 ; de Verain Moreau, maître en 1439 ; de Guillaume Courmont, probablement Picard, maître en 1442 ; de Pierre Germain, qui en fit la visite en 1457 ; de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXI, pages 5, 149 et 464.

François Nobis, qui remplaçait, en 1468, Symonet Le Mercier et fut remplacé, la même année, par Antoine l'Usurier; de Cardin Guérard, maître en 1528 et 1530; de Godinet, qui succède à Guérard en 1535, et devait en 1565 achever la tour de droite et la lanterne terminale de son escalier; d'Étienne, qui fait, en 1551, la restauration de la chapelle Saint-Jean, et surtout de Martin Chambiges, dont le nom dépasse ceux des autres. Il est l'auteur certain du transsept de Beauvais; du portail et des tours de Troyes; à Sens, des deux portails d'Abraham et de Moïse, c'est-à-dire des deux façades des deux transsepts du nord et du sud; et peut-être pourrait-on lui attribuer, à Paris, une œuvre moins importante et encore bien remarquable, la tour Saint-Jacques, dont les moulures et la décoration ont avec ses œuvres incontestables une analogie des plus frappantes. Il avait un mâle et robuste génie. Par ses fermes partis de grandes lignes simples solidement suivies et puissamment indiquées, il a donné de la largeur et de la majesté au style flamboyant, sans jamais tomber dans l'émiettement de son chiffonnage minutieux. Il va de Paris à Sens dès 1489, se fait remplacer en 1495 par Hugues Cuvelier, — qui élève sur ses plans le portail d'Abraham en cinq années — et termine le portail de Moïse en 1513. Cuvelier mourut en 1522; Martin Chambiges vivait encore, à Beauvais, en 1532.

Il faut aussi ajouter un autre nom, le plus grand peut-être, celui de Guillaume de Sens.

Un chroniqueur anglais, Gervais de Canterbury, né vers 1150, après avoir été le témoin oculaire de l'incendie qui ruina le chœur de la cathédrale de Canterbury, le 5 septembre 1174, a écrit en latin, sur l'incendie et les travaux de reconstruction de la cathédrale, un traité des plus précieux et des plus détaillés. Parmi les architectes anglais et français, venus ou appelés pour donner leur avis, Guillaume de Sens, aussi habile en charpenterie qu'en architecture, fut choisi, et Gervais, après avoir détaillé la suite de ses travaux pendant les années de 1175 à 1178, raconte que le pauvre maître, tombant avec un échafaudage d'une hauteur de cinquante pieds, resta des mois au lit et, ne pouvant se rétablir, revint en France dans son pays. Il eut pour successeur un Anglais, du nom de Guillaume comme lui, et le chroniqueur détaille la suite des travaux de celui-ci, de 1179 à 1184. Le Français a réédifié la nef et l'Anglais le chœur, mais certainement sur les plans et dans le goût de son prédécesseur.

M. Thomas Hope, dans son *Historical Essay on architecture* publié en 1835, surtout M. Willis, dans sa *Monographie de la cathédrale de Canterbury*, imprimée à Londres en 1845, et après eux M. Lance, dans

son *Dictionnaire des architectes français*, t. II, p. 269-70, ont mis ce point hors de doute.

Non seulement les moulures, l'emploi des bagues pour diviser les colonnettes, et d'autres détails, ont une analogie indéniable, mais la disposition des ogives des voûtes est la même, avec leurs six nervures aboutissant à un seul centre, comprises entre deux arcs doubleaux et réunissant deux travées. De plus, le détail le plus caractéristique et le plus personnel se rencontre dans les deux édifices.

L'originalité de l'intérieur de Sens, c'est la belle suite alternante de grosses colonnes, uniques, et de groupes de deux colonnes accouplées, aussi hautes, mais d'un moindre diamètre, et qui ne sont pas posées dans le sens de la longueur de façon à se suivre et à se couvrir, mais dans le sens de la largeur, de manière à être vues en même temps et à laisser l'œil passer entre elles. La répétition de cette alternance donne, au lieu d'une perspective trop uniforme, qui à une certaine distance fait disparaître les vides et change en muraille continue la suite des arcatures, une souplesse et une variété incomparables, et l'effet de force y est augmenté par l'élégance de ce beau parti.

Comme Thomas Becket, canonisé en 1173, a été assassiné en 1170, ce n'est pas lui qui a fait venir Guillaume de Sens en Angleterre. En même temps, comme la grande reconstruction de Sens a été terminée en 1168, d'un côté, Guillaume a certainement connu Thomas Becket, et c'est cela qui peut l'avoir fait aller de lui-même à Canterbury ; de l'autre côté, on retrouve dans l'église anglaise les colonnes accouplées de même par groupe, et là elles sont postérieures de quelques années. La nef de Canterbury insiste sur la force, en n'ayant que de grosses colonnes uniques ; la chapelle du saint, qui forme chœur, insiste sur la légèreté, par la suite de douze piles de ses côtés et de son cercle terminal. Il n'y a que la seconde de chaque côté qui soit unique ; les dix autres sont doubles, comme à Saint-Étienne. Il est même à remarquer que, la première et la seconde pile de chaque côté étant construites par le Français et ayant l'alternance qui existe à Sens, il se peut que ce soit le continuateur qui ait ensuite doublé toutes les autres, pour ajouter à l'effet. Mais, s'il y a une différence, ce que d'ailleurs un architecte cherche toujours dans deux constructions, elle est trop peu sensible pour que les deux idées ne viennent pas du même homme. Sens est antérieur ; par suite, nous en devons conclure que Guillaume de Sens est l'auteur de notre Saint-Étienne, et nous ajoutons par là aux pléiades de nos architectes français du moyen âge non seulement un nom, mais un grand architecte de plus.

Mais l'étude du monument en lui-même sort de notre cadre, et je ne parlerai que de quelques-uns de ses détails. Son labyrinthe et le bas-relief équestre du roi Philippe de Valois n'existant plus, cela me dispense de toucher à ces deux grosses questions, surtout la seconde, celle des cavaliers des églises, à laquelle on veut trop ne donner qu'une seule solution, alors que, selon les temps et les circonstances, il doit y en avoir plusieurs. Entre les colonnettes du premier pilier de la nef, Sens avait, comme Notre-Dame de Paris, sa soi-disant petite tête caricaturale de l'Avocat-général Pierre de Cugnières, sous le nom de Pierre ou de Jean du Coignot ; comme à Paris Pierre du Coignet, Jean du Cognot ne veut dire que Jean du coin ou de l'angle, et je crois que le vieux parlementaire du XIVe siècle n'y est pour rien à l'origine ; mais de plus, à Sens, la tête de l'église est moderne. La vraie, brisée à la Révolution, appartient maintenant à la Société archéologique.

Il y a d'autres bizarreries plus commentées. A l'une des premières travées de la nef on voit, à droite, l'une des colonnettes se terminer au moment où elle pourrait continuer pour épouser la courbe de la voûte, par une colonne de flammes, et Dieu sait toutes les belles phrases qu'on a dites là-dessus. L'explication est plus simple : cela se trouve dans l'une des deux travées reprises au XIVe siècle, qui ont suivi celles du XIIIe, mais avec des différences ; l'absence de la longue colonnette montante eût créé un défaut de parallélisme, ou plutôt une différence trop grande ; on l'a maintenue, mais, quand elle arrive à la voûte, son prolongement ne s'accordait plus avec le nombre des nouveaux formerets ; alors on l'a couronnée par des flammes pour la terminer n'importe comment, et le maître de l'œuvre n'eût, certes, pas imaginé qu'on épiloguerait plus tard sur un détail perdu dans les hauteurs et parfaitement indifférent. Pour le voir, il faut qu'on vous le montre. On ne le cherche que parce qu'on en a été prévenu.

Une bizarrerie plus intéressante se rencontre à la base des deux grands piliers de l'arc triomphal du transsept nord. Au lieu des griffes pattées qui, à cette époque, accompagnent la moulure des bases et relient le cylindre du fût à la carrure du piédestal, l'un de ces piliers offre un pied chaussé, et l'autre deux pieds chaussés de bottines et coupés à la naissance de la jambe. Comme il n'y a là rien d'ornemental et que ce n'est pas une fantaisie de ciseau, cela ne peut pas avoir été fait sans une intention formelle et sans avoir eu un sens, qui devait être autrefois aussi clair qu'il nous semble aujourd'hui obscur ou singulier. On trouve souvent, dans les vitraux, la représentation ou les attributs des corporations qui ont donné la verrière ; n'y aurait-il pas ici quelque chose d'ana-

logue, et les frais de la construction des deux piliers n'auraient-ils pas été fournis par un métier qui, sans inscription, aurait ainsi indiqué, par un emblème parlant, sa participation à l'œuvre de l'érection de l'édifice, et ce pourraient être les métiers des chaussetiers et des cordonniers?

La sculpture véritable serait plus digne d'étude. Au portail d'Abraham, ce sont les Prophètes et les Sibylles des voussures; aux portes de la façade, qui sont inégales et de trois époques, la plus ancienne est celle de gauche, avec la vie de la Vierge; celle de droite est consacrée à saint Jean-Baptiste, et celle du centre à saint Étienne. A cette dernière, on remarque de beaux médaillons des arts libéraux et des mois. Au-dessus du montant des vierges sages, on voit la porte ouverte et, au-dessus de celui des vierges folles, la porte fermée de la Jérusalem céleste, emblème du jugement favorable ou de la condamnation du dernier jour. Il y a deux portes semblables, mises en pendant, sur la façade de l'église de San-Domino, entre Plaisance et Parme; on y lit, du côté de l'enfer : *Vidi portam Domini clausam,* qui pourrait être en légende au bas-relief de Saint-Étienne. Il faut remarquer aussi sa propre statue sur le trumeau qui sépare les deux vantaux. Non seulement elle est fort belle, mais, ce qui est bien rare, elle a conservé sa tête; si elle a été respectée alors qu'on brisait celles de toutes les figures environnantes, c'est que, sur le livre des Évangiles qu'il tient devant sa poitrine, on avait eu l'esprit, ou peut-être simplement l'idée, de l'accommoder au goût du jour en y peignant l'inscription : LE LIVRE DE LA LOI, et c'est ce qui l'a sauvé. Il faut d'ailleurs remarquer le bel encadrement d'orfèvrerie de ce livre, à cabochons losangés, alternés avec des rosaces à quatre feuilles. Il y a, dans les détails de ces vieilles statues, bien des pièces d'orfèvrerie, bien des plats de reliures ornementées, et bien des pièces du costume qui sont d'une curiosité singulière. Le Musée de moulages, dont on s'occupe, devrait bien se donner la tâche d'en réunir la série par des moulages spéciaux, et ce « Livre de la loi » serait l'un des premiers qu'il y faudrait recueillir.

Il faudrait parler des verrières, qui ont été décrites par l'abbé Brullée dans le *Bulletin de la Société de Sens* (VII, 1861, 162-215). La cathédrale en a reçu jusqu'à la dernière heure. Ainsi l'on voit, dans la chapelle Sainte-Colombe, un grand Christ en croix, avec une Madeleine agenouillée, entouré de verres blancs et daté de 1743, et l'on sait qu'Antoine Soulignac fit à Sens, en 1646, un grand vitrail qui fut payé 1200 livres. Les fenêtres du XVIe siècle sont encore nombreuses, et M. Quantin en a trouvé les auteurs dans les comptes. Ils nous ont appris, entre autres, que la belle rose du transsept nord, représentant le

Christ entouré d'anges musiciens et si curieuse pour la forme des instruments de musique du temps, est de Jean Hympe père et fils. Il est même étrange que, pas une fois, les comptes ne donnent le nom de Jean Cousin comme verrier. Il n'y figure que trois fois, en 1530, 1551 et 1552, pour « racoustrer et repeindre une ymaige de la Vierge », près la porte du chœur, devant le trésor; pour faire un portrait et renseignement pour élever la table d'or sur le grand autel, et un autre portrait pour un fût d'orgue.

Ce qui paraîtrait le plus pouvoir être de lui serait, dans une des chapelles du chœur, le vitrail de la Sibylle Tiburtine annonçant au peuple la venue du Messie, détruit presque entièrement par les projectiles des Cosaques, mais dessiné antérieurement et publié dans les *Monuments de la France* de M. Alexandre de Laborde; il est dans son goût contourné de strapassement à l'antique. On lui attribue aussi le vitrail de Saint-Eutrope, autrefois dans la chapelle de ce nom, qui était la troisième du bas-côté sud de la nef, et maintenant remonté dans le nouveau bas-côté. On a fait remarquer, à propos de la chapelle Notre-Dame-de-Lorette — construite de 1540 à 1556 — et de la chapelle Saint-Eutrope, que l'une avait été construite et l'autre réparée aux frais des chanoines Nicolas Richer et Nicolas Frittard. Celui-ci serait, dit-on, l'oncle de Jean Cousin, ce qui expliquerait l'absence de son nom dans les comptes de l'église, puisque ces travaux n'ont pas été payés par elle.

Ce qui est sûr, c'est que le goût n'a rien d'antique, que les costumes modernes sont dans le sentiment du commencement du siècle, et qu'au lieu de grands personnages, les lancettes du vitrail sont divisées en petits sujets superposés dont voici la suite : Eutrope quitte le roi de Perse, son père, pour aller visiter Hérode; — le jeune prince à cheval; — il assiste au miracle de la multiplication des pains — et à l'entrée triomphante du Christ à Jérusalem; — il baptise, dans la ville de Saintes, Eustelle, fille du roi Dynaste; — il est sacré évêque, à Rome, par le pape; — il prêche dans la campagne; — il est martyrisé à coups de bâton et de pierres. La verrière est datée de 1530, année où nous venons de dire que Cousin a travaillé pour la cathédrale; mais il ne faudrait pas lui attribuer l'élégance des petits anges musiciens de la jolie bande inférieure, où se voient deux armoiries qui seraient celles de Frittard et de Richer. Le vitrail a été restauré de nos jours par Henri Gérente, et les anges en particulier sont plus de son dessin que de celui du vieux verrier.

Du reste, les plus belles fenêtres de la cathédrale sont du XIIIe siècle, non pas les trois grandes fenêtres du fond du chœur — la Passion du Christ, la Vie de la Vierge et la Vie de saint Étienne, — qui sont relativement

plutôt médiocres, mais les petites fenêtres, sans meneaux et à la romane, qui sont dans le bas-côté nord du chœur et représentent la parabole de l'Enfant prodigue, celle du Samaritain dont le symbolisme commence à Adam, la Vie de saint Eustache et des sujets de la vie de saint Thomas Becket.

Les deux dernières sont les plus belles. La seconde, celle de saint Eustache, se compose de treize médaillons : le cerf apparaît à Placidus, commandant des gardes de Trajan ; — il est baptisé ; — Eustache tombe malade, — il fuit avec sa femme et ses deux enfants ; — ils sont sur un vaisseau qui les mène en Égypte ; — il quitte avec ses deux enfants le vaisseau où sa femme est retenue ; — il perd, au passage d'une rivière, ses deux enfants, ravis par un lion et par un loup ; — il travaille à la terre et conduit une charrue ; — il défait les barbares dans un combat ; — il assiste aux actions de grâce de la victoire ; — il refuse de sacrifier aux dieux ; — enfin, en haut, son martyre, et celui de sa famille, dans un taureau d'airain. C'est la suite entière du récit de la Légende dorée.

Le vitrail de saint Thomas Becket, à la première fenêtre du bas-côté nord, fait peu de temps après sa mort, est par là même d'autant plus précieux. Pour ces époques, on a bien rarement de pareilles illustrations historiques et contemporaines. En voici les sujets, plus intéressants et plus nouveaux que ceux de saint Eustache : le vaisseau qui porte le saint archevêque arrive en Angleterre ; — il se dirige vers Canterbury ; — il y est reçu par le clergé de son église ; — il prêche le peuple ; — il se prépare à dire la messe ; — il est à l'autel ; — il discute avec deux Seigneurs ; — il se rend à l'église ; — arrivée des meurtriers? ; — la scène du meurtre ; — son service funèbre ; — en haut, le Christ.

On le voit c'est la fin de la vie de saint Thomas Becket et le dernier acte de sa tragédie. Il semble bien qu'il a dû exister au moins une autre verrière, dont les sujets s'indiquent : sa naissance, son éducation, son intronisation, sa querelle avec le roi d'Angleterre et sa fuite en France ; son entrevue à Sens avec le pape Alexandre III, sa retraite à Pontigny et ses quatre ans de séjour à Sainte-Colombe, sont particulièrement sénonois et eussent été tout à fait à leur place dans l'église qui a conservé comme des reliques ses vêtements sacerdotaux. On peut même dire la place où devait être cette verrière. Avant la première fenêtre actuelle, il devait y en avoir une autre qui a dû être abattue, avec le mur dans lequel elle s'ouvrait, quand on a fait, en 1710, la chapelle de Sainte-Colombe qui s'écroula en 1723 et qui, refaite aussitôt, a dû être entièrement reconstruite en 1846.

Ces fenêtres de la fin du XIIe siècle sont admirables par l'intensité de

leur couleur, la richesse bien ordonnée de leurs fonds ornementés, la fierté de leur dessin et la clarté harmonieuse de la disposition de leurs petits sujets dont les encadrements font partie du dessin général. Au lieu de couper les scènes et les grandes figures comme plus tard, les armatures dessinent et accentuent le thème et le motif linéaire, rempli par les accents de ces belles teintes, cernées de manière à éviter les oppositions des colorations plates, juxtaposées franchement et auxquelles la patine du temps a ajouté une force d'harmonie incomparable.

VII

LE MUSÉE DE LA SALLE SYNODALE

Mais il faut sortir de l'édifice, voir au nord de l'église la vieille maison de l'œuvre, qui est du XVIe siècle, où l'un des planchers conserve encore l'emmêlement indéchiffrable des lignes creusées de grandes épures qui se sont ajoutées les unes sur les autres, et voir au sud, le long de la Grande-Rue, les bâtiments de l'Archevêché. La partie construite par Étienne Poncher, en 1521 — ce qui résultait de l'inscription d'une tourelle de la cour, maintenant détruite, — est reconnaissable aux pièces de son blason, les têtes de nègres de profil et les coquilles semées avec goût dans toutes les parties de la décoration, sur les bandeaux, sur les pilastres plats, sur les chapiteaux, dans les moulures de l'arc surbaissé de la porte. A l'extérieur, il faut regarder le couronnement de la porte Renaissance, avec, au centre, un petit Génie, et ses deux montants sommés de lansquenets en béret, et dont les pourpoints et les chausses sont coupés de crevés bouffants. Si l'architecture de la façade, avec ses hautes fenêtres carrées et ses longs pilastres, est de la Renaissance bien française, ce couronnement de porte rappelle les compositions allemandes italianisées des bois composés par Holbein pour des livres. Il faut voir, dans la cour, le joli puits ouvert dans la muraille et coiffé d'un toit sculpté en écailles, et, du côté de l'ouest, la façade encore Renaissance, mais postérieure à celle du côté de la rue, encore élégante, mais plus nue, et qui n'est pas comme elle brodée de détails ornementaux. A cause de sa date, on pourrait l'attribuer à Godinet, qui a travaillé à la cathédrale de 1535 à 1565 au moins. Les baies en sont depuis longtemps fermées de fenêtres ; à l'un des deux étages, elles devaient être originairement ouvertes et former une galerie à jour.

Cela vu, il faut admirer la belle salle synodale du XIIIe siècle, dont

on a restitué la toiture en tuiles de couleur, et où l'on admire surtout les ébrasements profonds et fortement moulurés des grandes fenêtres géminées, et les contreforts plaqués, couronnés, comme à Reims, de clochetons à colonnes couronnés d'une flèche et abritant de grandes statues. Rien n'est plus beau et n'est plus connu. Ce qui l'est moins, ce sont les deux salles de son rez-de-chaussée, dont l'une, divisée en deux nefs par une ligne de quatre colonnes, offre, du côté de la cour, deux grandes cheminées à manteaux pyramidaux. Les cachots de l'Officialité sont pris sur l'une de ces deux nefs; mais, malgré leurs inscriptions,



CHAPITEAU DU XIIIe SIÈCLE.

(Musée de la salle synodale, à Sens.)

malgré les essais naïfs de sculpture engravés dans les murs par des couteaux inoccupés, ce qui fait le plus grand intérêt des deux grandes salles, c'est d'être le magasin de l'œuvre. Bien peu de cathédrales ont recueilli un semblable musée, que toutes devraient avoir. Celui-ci est fait avec le plus grand soin et mérite d'être imité. Il ne lui manque qu'un numérotage et qu'un livret, aussi nécessaire pour la conservation que pour l'étude.

Ce ne sont que des fragments, mais du plus grand intérêt. Il y a là des gargouilles, des chapiteaux, des culs-de-lampe, des frises, des clefs de voûte, des moulures de toutes époques, et il est bien utile de voir de près et en coupe réelle le calibre de ces dernières. Tous ces morceaux sont instructifs; quelques-uns sont très beaux; tels sont les fragments

de sculpture du vieux jubé, de goût encore roman, à arcades cintrées, qu'on a retrouvés en démolissant l'horrible jubé à l'antique construit en 1762, en plâtre et en stuc, et qui déshonorait absolument la cathédrale. Cette muraille massive — on a conservé deux groupes des quatre figures couchées du couronnement — était l'œuvre de l'Alsacien Joseph Hermand, méchant architecte, comme le montrait cette ennuyeuse et froide construction, et non moins méchant sculpteur, comme le prouve, dans une des chapelles du chœur, son bas-relief théâtral du martyre de saint Savinien, agrémenté d'un fond de draperie en rideaux à franges.

La vieille façade du grand portail l'a même échappé belle. Il y a, dans la Bibliothèque de Sens, deux dessins, l'un à fronton et l'autre à pilastres, datés *Lud. XVI regnante 1785* et signés *Soufflot le Romain*; il était le neveu de l'architecte du Panthéon et était né à Irancy, près d'Auxerre. Ce sont des projets de restauration dans le style moderne romain. Le premier projet, sur lequel on lit l'indication, « en relevant la tour semblable à l'autre », est moins radical que le second. Celui-là cassait et changeait tout, et sa note est vraiment énorme : « Supprimant tous les ornements et saillies gothiques des masses anciennes, pour un ravalement moderne qui conserverait toutes les galeries au même sol et mettrait les portes latérales au milieu des tours ».

C'est probablement au manque d'argent que nous devons la conservation de la vieille façade, et il est regrettable que M. de Luynes en ait eu assez pour faire détruire une véritable merveille. C'était à l'autel Saint-Martin, à gauche de ce vieux jubé, que saint Louis avait été marié; et nous voyons par ses débris toute sa valeur d'art. Il n'y a pas de sculpture d'ornement plus ferme et plus serrée, et la pierre jaune, qui a le grain doux aussi bien que le poids de la pierre lithographique, et sonne comme du métal, a conservé, avec son poli, la vivacité de ses arêtes et toutes les délicatesses du ciselet. Ce ne sont que des rinceaux, des grappes, des feuilles, inspirées de celles du chêne et du lierre, où sont marquées les nervures que devait faire disparaître la peinture épaisse et solide, verte, rouge et bleue, dont on voit encore de nombreuses traces; mais l'exécution en est étonnante, avec ses repercements et ses détachements hardis et sans tenons. Dans l'un des morceaux, il y a même des parties sculptées à part et qui s'emboîtent de la façon la plus précise et la plus solide. C'était un véritable chef-d'œuvre de sculpture, dont on citerait peu d'équivalents.

Il y aurait injustice à trouver grossières, en comparaison, les quatre figures de cariatides posées sur des bêtes et portant des colonnettes qu'on voit à côté. Outre leur état de dégradation, qui a forcé de les

remplacer, elles étaient rudement sculptées à l'effet et pour n'être vues que de très loin, car elles viennent du dernier étage de la tour de plomb.

Un monument, qui vient de la ville, est énigmatique. C'est une margelle de puits, en pierre, où une tête de lion à chevelure frisée sert de gargouille et de bec pour recevoir l'eau versée du seau sur la rainure creusée sur le plat du bord supérieur. Cette tête est accompagnée d'un blason suspendu à quatre rubans droits et très frustes, à un lion rampant sommé en chef de trois étoiles posées en fasce.

Il y avait, dans la nef, à droite du tombeau de « Monsieur Salazar », une tombe de cuivre plate, avec la représentation de « noble et scientifique personne Me Jean Bontemps, prebstre, chanoine et trésorier en l'église de Sens, en son vivant vicaire général de feu Messire Tristan de Salazar, archevesque de Sens, lequel trespassa le 28e j^r^ de janvier, en l'an de grâce 1527 », où se trouvait le même blason. En même temps la famille des Contant, barons de Coulange-la-Vineuse et seigneurs du Val-de-Merci, portaient d'argent au lion de sable au chef d'azur chargé de trois étoiles d'azur. Ce sont les mêmes armoiries comme dessin, et l'on ne peut attribuer celles de cette margelle, qui sont sans couleurs. Le style de la tête du lion paraîtrait plutôt de la première moitié du XVe siècle ; mais, pour un détail de ce genre, les formes se répètent traditionnellement plus longtemps qu'on ne le croit, et la forme lourde de l'écusson, arrondi du bas, conviendrait bien au XVIe siècle. M. Julliot, à qui je dois la connaissance du baron des Contant, m'apprend que dans une maison du faubourg Saint-Savinien, il y a une margelle avec une tête de lion analogue, sans armoiries, mais avec la date 1557. Par là, celle qu'on a recueillie dans le Musée de la salle Synodale et qui vient aussi de la ville doit, dans tous les cas, être donnée à l'époque de la Renaissance.

Revenant à ce qui vient de l'église, nous rencontrons à terre un grand bas-relief de pierre et très plat, de trois mètres de large sur deux de haut, qui vient de l'ancienne clôture du chœur ; c'était l'encadrement de l'épitaphe d'un Hodoard mort en 1557. L'inscription, qui n'existe plus, était au centre, dans un cartouche ovale en largeur, accompagné d'ornements roulés et d'enfants. Des deux côtés, un Terme bizarre, chargé et surchargé, accompagné d'un enchevêtrement de vases, de lampes, de torches, de bucranes, de sonnettes et de bien d'autres choses encore. C'est riche, assez grossier, sans goût, et l'invention en est moins dans le sens de Ducerceau que dans celui des titres de livres de Jean Cousin. On pourrait lui en attribuer le patron, en regrettant que l'ouvrier sculpteur

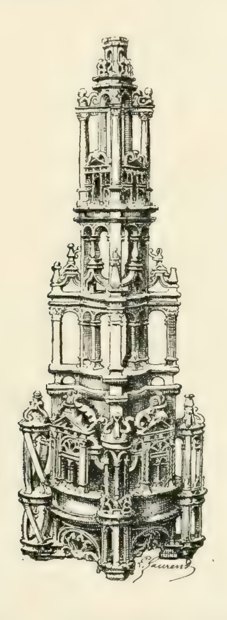
ait, par son exécution, comme alourdi les défauts du maître au lieu de les allégir.

Un grand retable en pierre, qui représente la Passion en deux rangées de cinq sujets, séparés par les statuettes des douze Apôtres, — le sujet du milieu du haut forme pyramide et comme le centre d'un triptyque, — est autrement fin et d'un meilleur goût. Il était dans la chapelle Saint-Eutrope et porte, avec la date 1531, les lettres R. F., initiales des chanoines Richer et Frittard qui l'avaient fait décorer. Richer, mort le 1er février 1535, était enterré dans le bas côté en face de la chapelle.

C'est encore au chanoine Frittard qu'on devait la belle suite des seize grands pinacles de pierre et des culs-de-lampe qui ornaient les colonnes du chœur et qui dateraient de 1534. Nous en donnons un, pour donner l'idée de leur style et de leur richesse ; mais, il faudrait les dessiner tous, pour montrer la variété et le caprice de leur invention. Ce sont, plus que des clochetons et même des flèches, de vraies lanternes à jour, aussi compliquées et composées que la lanterne qui couronne l'escalier du château de Chambord. Le goût, malgré quelques rappels de lacis flamboyants, est du reste bien contemporain de celui du château de François Ier, et l'on ne saurait trop admirer l'élégance ingénieuse de ces pyramides de tourelles étagées, avec leurs cages d'escalier, leurs contreforts équilibrés, leurs galeries circulaires, leurs pinacles fleuronnés, leurs balustrades en arcature, leurs rondes d'enfants et toute leur dentelure ajourée, où la pierre s'est laissé manier comme le bois par le huchier. Si elles ont un défaut dans leur richesse, c'est de se sentir de la menuiserie ; certaines de leurs colonnettes sont des quilles de bois, et leurs contrecourbes paraissent moins taillées que pliées. On a dit, bien à tort (*Congrès de 1847*, p. 197), que les culs-de-lampe étaient d'un autre temps et étaient dus à M. d'Hesselin, Doyen du Chapitre, mort en 1772. Il suffit de regarder ces culs-de-lampe, dont deux sont des anges vêtus, cinq des angelots, et le reste des ornements ou des chapiteaux, pour voir qu'ils sont absolument du même temps, c'est-à-dire de la Renaissance. S'ils ont conservé une masse plus solide et plus pleine que les pinacles, c'est qu'ils servaient à soutenir, en encorbellement, le poids des grandes statues d'apôtres, tandis que les pinacles ne portaient rien. Leur goût et leur époque sont incontestables, et l'on ne comprend pas qu'on ait pu, même un instant, les attribuer au XVIIIe siècle.

En même temps il faut dire qu'elles étaient, de nos jours encore, à leur place, d'où on les a arrachées pour la plus grande gloire de l'unité de style. On aurait dû les y laisser, comme on aurait dû ne pas abattre les chapelles de la nef, ce qui a mis aussi en débris dans le magasin le

retable de la chapelle Saint-Eutrope, dont je parlais tout à l'heure. Pour n'être pas plus dans le plan primitif que celles de la nef de Notre-Dame de Paris, qu'on a très justement conservées, il est malheureux d'avoir détruit celles de Sens et changé un état des plus anciens. A la fin de sa Chronique, Geoffroy de Courlon nous apprend que la première chapelle à gauche en entrant fut construite en 1292, et que les deux suivantes le



PINACLE DES COLONNES DU CHŒUR.

(Musée de la salle Synodale, à Sens.)

furent en 1294. C'était d'une antiquité pourtant assez respectable, et je ne vois pas ce qu'on a gagné à faire à nouveau, dans une forme qui n'a pas d'exemple, cette suite de petites chapelles basses, lourdes, trop peu profondes, trop obscures, et qu'il suffirait de fermer de planches pour en faire des celliers ou des trous à charbon.

On pouvait ôter le jubé, par trop discordant; cela emportait de ne pas laisser en place la belle porte de fer qui s'y ouvrait et qui était l'ouvrage d'un serrurier parisien : « Principem januam disposuit Guil. Doré, Parisinus », comme le disait l'inscription. Mais, si on n'avait pas jeté bas les

vieilles chapelles, on ne se serait pas trouvé sur les bras une dizaine ou une douzaine de superbes portes-grilles du même temps, dont on n'a su que faire. Pour ne pas les perdre, et l'on a bien fait de les relever, on en a fait, dans la cour de l'Archevêché, une double allée qu'il a même fallu infléchir pour avoir assez d'espace pour les placer toutes. Rien de plus singulier que ce rendez-vous de toutes ces grandes portes, assez semblable à celui des chaises à porteurs dans le *Roman comique*, qui sont collées l'une à l'autre et qui n'ont pas à s'ouvrir, puisqu'elles ne font l'office que d'une grille continue. L'entrée des quatre collatéraux du chœur et deux de ses chapelles ont encore les leurs ; il faut les y laisser ; elles permettent de tout voir et ne rompent en rien les lignes de l'architecture.

On n'a pas jeté par terre, et l'on a eu raison, le grand autel à baldaquin que Servandoni, qui était Lyonnais et se faisait passer pour Italien, a fait, en 1742, à l'imitation de celui de Saint-Pierre. Il n'est pas dans le style, cela est vrai, mais il est isolé et a tout autant de droit à subsister que les tombeaux de tous les siècles postérieurs dans une église du XIIIe. Il est même bon de savoir, à son propos, la provenance de ses quatre grandes colonnes de marbre. La place des Victoires, à Paris, était décorée par quatre grands fanaux élevés chacun sur trois colonnes doriques de marbre veiné, disposées en triangle ; ces fanaux furent démolis en 1718, et quatre des douze colonnes furent données à Languet de Gergy, le frère du curé de Saint-Sulpice, œuvre de Servandoni, et le prédécesseur de M. de Luynes. Il est intéressant de conserver ces belles colonnes, et, le genre donné, le maître-autel de Sens est certainement un des plus beaux et des plus nobles qu'on puisse voir. C'est un système qui mènerait loin que de démolir tout ce qui n'est pas d'une seule époque, et l'on y est beaucoup trop porté ; il amènerait bien vite à abattre le tour du chœur de Chartres, parce qu'il est du XVIe siècle, et à dépecer les stalles du chœur d'Amiens, parce qu'elles sont du XVe, à supprimer, en un mot, tous les embellissements, additions, monuments postérieurs et constructions successives qui sont la règle et la loi de ces édifices dus à la suite des siècles, dont il faut garder la trace et la marque. Mais cette question générale sortirait de mon sujet, et je ne puis que l'effleurer ici.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La fin prochainement.)

EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(SEPTIÈME ARTICLE [1])

VII



Nous sautons maintenant à l'année 1862, et nous arrivons au roman de *Dominique*, paru cette année même dans la *Revue des Deux Mondes*. Je n'insisterai pas sur cette œuvre dont les très fines et très brillantes qualités ne sauraient effacer l'inexpérience initiale. Sainte-Beuve en a fait, avec sa maîtrise ordinaire, une étude qui ne laisse plus rien à dire. Le roman de Fromentin l'avait pris par ses côtés d'observation si délicats, par ses couleurs modérées et toutes françoises, par la simplicité sans péripéties de son action, laissant à l'étude des caractères, creusée avec la dernière finesse, tout son relief. « *Dominique*, dit-il, c'est l'histoire de l'enfance, des premiers sentiments et de la jeunesse du personnage qui porte ce nom; lui-même raconte à un ami cette histoire toute simple, tout intérieure, en partie délicieuse, en partie douloureuse, et lui fait de vive voix sa confession. » J'ajouterai que le cadre, emprunté aux environs de La Rochelle, et la plupart des sentiments appartiennent à la vie de l'auteur lui-même et dans bien des points de caractère ont l'intérêt d'une autobiographie. Fromentin y met en œuvre tous ses dons d'analyse, toutes ses ressources de peintre. Les morceaux exquis abon-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVII, p. 401, t. XVIII, p. 84, t. XIX, p. 240, t. XX, p. 281, et t. XXI, p. 50, 464.

dent, mais l'ensemble manque d'unité; la fin languit, le dénouement est plus curieux que naturel. Le roman, ainsi que le théâtre, exige l'emploi de moyens qui ne s'acquièrent que par une longue pratique, et Fromentin manquait de cette pratique. Il est donc nécessaire, pour juger équitablement *Dominique*, de le prendre pour la fantaisie de genre intime d'un artiste dont le charme, suivant l'expression de Sainte-Beuve, est tout entier dans le développement et les nuances. Il n'est pas défendu d'y voir une sorte d'hommage discret rendu au génie de George Sand.

La correspondance échangée à propos de *Dominique* mérite de fixer l'attention.

A la date du 18 avril 1862, après la première partie parue dans la *Revue des Deux-Mondes*, George Sand écrivait à Fromentin la lettre suivante qui appartient à M. Arago, et que celui-ci nous a très obligeamment communiquée :

Oui, c'est très beau, c'est admirablement dit, et c'est d'un fond excellent, ça s'engage un peu lentement, mais c'est si bien peint et si bien posé! Du moment que Dominique raconte, on est tout à lui. Le coup de pistolet surprend un peu, mais nous saurons bien ce qui l'amène. Ce *qu'il amène* est très bien amené ainsi. Ce récit ne ressemble à rien et fait beaucoup chercher, beaucoup penser, beaucoup attendre. Donc l'instinct, au point de vue romanesque y est tout aussi fait que si d'habiles combinaisons d'événements l'avaient engagé. Tout ce qui est peinture de lieux, de personnes, de situations et d'impressions, est exquis. Tout ce qui est analyse est très fouillé, très profond, encore mystérieux à beaucoup d'égards et bien ménagé. Enfin, j'attends la suite avec impatience. C'est bien long, quinze jours!

Je ne peux pas vous dire le bien que me fait cette lecture. Je ne sais pas si l'on peut dire que la raison est génie, ou si c'est le génie qui est la raison même. Mais génies ou talents, ils me font tous péter la cervelle avec leur *pose,* et je les trouve tous fous. Leur manière de dire et de penser est de la *manière,* du premier au dernier. Je ne sais pas analyser comme vous les causes de cette lassitude étonnée qu'ils me causent. Je ne sais pas comme vous me dire où commence le sublime et où il finit. Je ne juge que par l'impression qui m'est laissée, et comme votre Dominique, avec qui d'ailleurs je me suis trouvée en contact étonnant dans mes souvenirs d'enfance, je sens beaucoup plus que je ne sais. Avec vous, je vis et j'existe, et le goût d'écrire me revient; je ne dirai pas que c'est un bain qui me repose, ce n'est pas si froid que cela, c'est une eau qui me porte et où je navigue en voyant bien clair ce qui fuit au rivage; en allant avec confiance vers ce qui se dessinera demain sur les rives nouvelles. Car en somme, Dominique n'est pas moi. Il est très original. Il s'écoute vivre, il se juge, il veut se connaître, il se craint, il s'interroge, et il a le bonheur triste, ou grave; j'ai donc pour lui un respect instinctif et je me sens très enfant auprès d'un homme qui a tant réfléchi. Mais ce pilote qui s'est emparé de ma pensée ne me cause aucune inquiétude. Je suis sûre qu'il va au vrai et qu'il regarde mieux que moi la route que nous suivons. Il vit dans une sphère plus élevée, mieux choisie, et s'il fait de l'orage autour de nous, il n'y perdra pas la tête. Tel je vois Dominique jusqu'à présent. Mais il va aimer et probablement souffrir. Là est pour moi une grande curiosité. Il vaincra. Mais

par quel moyen? Grand problème d'arriver à la sagesse. J'ai souvent essayé en moi de le résoudre pour le peindre. Mais cela se résout dans ma tête en enthousiasme, et dans mon cœur en bonheur. C'est qu'il me faut si peu de chose pour me sentir très heureuse, quand le mal des choses extérieures me laisse tranquille un instant! C'est peut-être l'appréciation de ce bonheur pris et goûté dans les choses les plus simples, qui



FEMMES DE LA TRIBU DES OULED-NAYLS, PAR FROMENTIN.

(Esquisse au crayon pour le tableau.)

viendra ou naturellement ou laborieusement à Dominique. Nous verrons bien, mais il me tarde de savoir, et, en dehors de l'exécution du livre qui est et sera parfaite, cela est déjà assuré, je vous dirai si la pensée me persuade et me contente absolument.

. . . .

George Sand.

L'analyse, une analyse sans apprêt, sans prétention, avec une bonne grâce et un bon sens admirables, se poursuit ainsi dans une série de lettres que George Sand adresse à son ami dans le courant de cette

année 1862. Ce sont, au meilleur sens, des morceaux de haute critique, et nous nous laisserions aller au plaisir de les publier si nous ne craignions de déflorer la publication que doit faire M. Maurice Sand de la correspondance de sa mère. La même raison n'existe pas pour nous interdire de publier les réponses de Fromentin.

19 avril 1862.

. . . .

Vous m'effrayez beaucoup par ce que vous me dites et par ce que vous attendez. Je ne sais pas moi-même ce qu'il y a dans mon livre. Ce que vous m'en direz sera certainement une découverte. Je ne suis pas bien sûr d'avoir voulu prouver quelque chose, sinon que le repos est un des rares bonheurs possibles, et puis encore que tout serait mieux, les hommes et les œuvres, si l'on avait la chance de se bien connaître et l'esprit de se borner. Ce qu'il y a de plus clair pour moi, c'est que j'ai voulu me plaire, m'émouvoir encore avec des souvenirs, retrouver ma jeunesse à mesure que je m'en éloigne, et exprimer sous forme de livre une bonne partie de moi, la meilleure, qui ne trouvera jamais place dans des tableaux.

Le livre en tant que livre est un embryon, je le sens très bien.

Sera-t-il intéressant, malgré le peu de piquant des aventures et cette ligne directe sans détour qui mène au dénouement comme un fil tendu ? Sera-t-il émouvant dans la mesure où je m'en suis ému ? Voilà !

Ne me ménagez pas, ne me flattez pas surtout, je vous en supplie.

Je me crois très capable de m'améliorer, et j'en ai un si grand désir ! Il s'agit que ce petit essai, où vous me permettez d'attacher votre nom, n'en soit pas trop indigne. Je vous le dis en toute sincérité. A l'heure qu'il est, cela vous regarde presque autant que moi. Car je n'y vois rien.

Je le remanierai profondément s'il le faut. Et s'il avait besoin d'une moralité plus claire, ou plus ferme, ou plus noble, ou plus raisonnable, suivant ce que vous en déciderez, j'agirai.

D'avance, je puis vous dire que l'introduction sera modifiée. Ce serait déjà fait, si Buloz m'en avait donné le temps. Je donnerai au Dominique retraité un rôle plus actif, plus large, plus efficace dans ses rapports importants avec un très petit monde.

Il sera moins personnel et plus utile, on verra moins son cabinet d'ancien magicien et mieux ses actes. Il sera quelque chose comme un gentilhomme anglais. Il aura le goût et la science de la terre. Après avoir, malheureusement pour l'écrivain, mis autrefois trop de prose dans ses vers, heureusement pour l'homme, il continuera de mêler un peu de poésie à cette bonne prose de la bienfaisance et de l'agriculture.

En un mot, sans le vieillir, je le déterminerai davantage, et le viriliserai.

Au reste, d'un bout à l'autre, il manquera des accents, des affirmations plus solides, de plus gros points sur les i.

Je vous dirai tout cela plus tard, et ne vous ennuierai plus de moi jusqu'à la fin.

Ce que vous me dites est si bon, si fortifiant, que j'en suis comme ébahi. Très certainement j'irai à Nohant, si vous le voulez bien, et le plus tôt possible.

. . . .

EUG. FROMENTIN.

19 avril, samedi.







Paris, dimanche soir 25 mai.

Je ne puis vous dire qu'une chose, madame et bien amie, c'est que continuellement je vous remercie au fond de ma pensée du bien que me fait chacune de vos lettres ; et si



ÉTUDE POUR LE TABLEAU DES « OULED-NAYLS », PAR FROMENTIN.

(Dessin au crayon.)

je vous dis tout bonnement merci, croyez que ce petit mot sec et court contient mille et mille actions de grâces. Quoi que *nous fassions,* jamais la chose dont vous vous occupez avec tant de bonté ne méritera le nom que vous lui attribuez. Vous êtes contente, et cela suffit à me rendre très fier et très tranquille ; l'opinion des autres ne prévaudra plus contre la sécurité que vous me donnez. Maintenant, je suis tout oreilles et tout obéissance et je vous écouterai. Ce que vous proposerez, je le ferai, et je n'aurai

pas de peine à suivre en cela votre opinion qui est la bonne. Moi, je n'ai aucune idée de la tenue, de la logique et des vraies conditions d'équilibre d'un livre construit. L'instinct; — hors de là, pas l'ombre de raison. Jugez-en : le coup de pistolet, c'est un hasard de plume qui l'a fait arriver là. Une fois posé, j'en ai tiré le mouvement de Dominique à s'épancher, et je me suis persuadé qu'il était bien là, puisqu'il servait à déterminer les confidences. J'ai tâché plus tard de l'expliquer tant bien que mal, et c'est mal, puisque l'explication vous paraît incomplète. Quant à la brusquerie de la fin, même absence de méditation. J'étais essoufflé de cœur après avoir écrit les adieux ; séance tenante, j'ai sauté au dernier chapitre, uniquement pour me remettre moi-même et comme par un besoin tout personnel de me reposer, à de longues années d'intervalle, dans des conclusions de vie plus sereine.

Vous voyez que de pareils procédés ne sauraient se défendre, et que des étourderies de cette nature ne pèsent pas lourd dans la main de la *critique amie*, qui veut bien traiter mon *Dominique* comme un livre ayant ses pourquoi. Donc, *a priori*, je vous abandonne tout, et puisque vous me faites cette joie de me l'offrir, nous causerons.

J'écrirai à M... à la fin de la semaine; je lui demanderai votre jour, et au jour indiqué, je me précipite à Nohant, ce qui ne sera pas une petite fête ni un petit honneur. Ainsi j'améliorerai dans la mesure où vous le direz, et puis... je tâcherai de faire mieux une autre fois; car malgré vous, je le vois bien, vous serez toujours beaucoup trop indulgente.

EUG. FROMENTIN.

Paris, 20 juin 1862.

. . . .

J'ai seulement traversé Paris mercredi pour aller chercher mon petit monde à Versailles, où j'ai passé la nuit. Hier, à mon retour, j'ai été chez Hetzel. Hetzel n'y était pas, je n'ai pas cru trop indiscret de faire votre commission à quelqu'un qui m'a reçu pour lui, un associé j'imagine, un premier employé. On a pris note de la page où, d'après vos souvenirs, il y aurait lacune dans *La Vie*. J'ai dit votre mécontentement, on *vérifiera, on vous demande grâce*. Mais que faire ? Quant aux fautes dont fourmillent en général les éditions Hetzel, j'ai bien vu qu'ils sont habitués à de pareils reproches. *Nous publions tant de livres*, m'a-t-on répondu. Comment suffire à de pareilles lectures, *s'il fallait les faire en conscience?* — J'imagine qu'après vérification faite, Hetzel vous écrira du moins pour s'excuser. J'aurais voulu quelque engagement plus sérieux de prendre plus de soins à l'avenir, et je ne suis pas très content du résultat de ma démarche qui jusqu'à présent me paraît nul.

Quant à Perrin, que j'ai vu, son rêve est depuis longtemps d'avoir la *Mare au Diable*. Il y voit, m'a-t-il dit, — un magnifique opéra comique ; — des types scéniques, des situations dramatiques et musicales, un cadre riche et charmant, — ce sont ses paroles.

Mais la musique de Mme V..., qu'il ne connaît pas, lui inspire moins de confiance ; il ne la connaît pas, mais il en doute. Il verra. — Il lira le *Drac* qu'il n'a pas lu. — Il aimerait beaucoup Maurice avec vous. — Et quant à la musique, il n'a pas l'air embarrassé pour trouver l'auteur. Il a nommé Massé. Ce nom vous sourirait-il autant qu'il paraît le rassurer ? — Au surplus, M... m'annonce que vous avez dû hier con-



CAVALIER ARABE PORTANT UN FOU, PAR FROMENTIN.

(Esquisse au crayon du tableau.)

clure au sujet du *Drac* avec un ambassadeur du Vaudeville, ce qui couperait court à tout avec l'Opéra-Comique.

Je suis un médiocre négociateur, mais si cependant, agissant avec vos ordres et sur des données positives, je pouvais vous être utile à quelque chose, vous savez, madame, que je vous demande comme une faveur de disposer de moi. Donnez-moi donc une occasion de vous prouver ma bonne volonté.

. . . .

Eug. Fromentin.

9 novembre 1862.

. . . .

J'ai sur ma table une lettre que je vous écrivais, il y a trois semaines, pour vous parler de mon *Dominique*, et pour vous dire, chose à peine avouable, que je n'ai jamais pu y faire les changements convenus. Après je ne sais combien de luttes, d'efforts inutiles et de gémissements, j'ai pris le parti de l'envoyer à l'imprimerie tel quel ou à peu près. Vous l'offrir dans cet état me paraissait absurde, après ce que vous m'aviez conseillé et ce que j'avais promis. Je vous disais tout cela. Mes épreuves ne me sont pas encore revenues, peut-être même ne les corrigerai-je qu'à Paris. Il me reste donc encore un petit espoir, mais bien faible, car ce méchant livre, sorti de moi depuis trop longtemps, ne m'inspire aujourd'hui qu'un grand dégoût.

Pour me consoler de mon impuissance, j'ai visité à deux pas de chez moi une petite île assez curieuse (l'île de Ré), et je médite un travail qui me sorte de mes habitudes et qui m'amusera, vu sa nouveauté pour moi. Je le commence en ce moment et je l'achèverai cet hiver ou plus tard au premier repos du peintre.

Beaucoup de notes informes et les premières pages d'un article de revue, voilà tout ce que j'aurai fait ici. J'en suis honteux.

. . . .

Eug. Fromentin.

Nous parlerons plus loin de ces fragments inédits sur l'île de Ré.

9 janvier 1863.

Chère madame et bien amie, je viens d'être malade et je suis encore souffrant. Ma femme était malade en même temps que moi ; aujourd'hui c'est le tour de ma fille. Nous changeons de rôle, mais l'air de ma maison n'a pas changé. Il a fallu de pareilles impossibilités, que je vous explique en deux mots, pour m'empêcher de vous écrire à l'heure où je voulais et devais le faire. Je vous envoie donc huit jours trop tard, à mon grand souci, et Dieu sait de quelle maussade infirmerie, les vœux d'un ami que vous avez comblé de vos bontés et qui vous est reconnaissant au possible de l'attachement profond qu'il se sent pour vous ; car je ne connais rien de plus rare et de plus complet en ce monde que de pouvoir aimer sans réserve ceux qu'on admire. Veuillez dire aussi à vos enfants, à ceux qui vous sont chers, que je leur souhaite toute sorte de bonheur.

J'ai lu *Plutus*. C'est exquis. Cette modeste imitation de l'antique est bien ce qu'il y a de plus original et de plus *vous*.

Quelle allure ! quel style ! quel caractère ! et que d'émotion et de vie dans la simpli-

cité de ces lignes anciennes! Il y a tels mots de Bactis, telles entrées de votre belle et adorable Pauvreté qui m'ont ému jusqu'aux larmes. Par le temps où nous sommes, si malsain, si mesquin, si troublé, si plein de petites disputes autour de chétifs intérêts et de vilaines ambitions en vue des plus tristes objets, on dirait une leçon tombée du ciel. Comprendra-t-on cela? en profitera-t-on? Je ne sache rien de plus attendrissant, ni de plus consolant, ni de plus persuasif. Pour ma part, je vous en remercie, comme d'une émotion extrêmement salutaire. Je ferai demain soir, si je le puis, ma rentrée chez Mme Buloz; je saurai d'elle ce qu'on en dit à la Revue où je ne suis pas allé depuis un grand mois; ils doivent en être ravis.

Je vois bien que je n'irai pas vous faire ma visite cet hiver. Voici l'Exposition et je suis bien en retard; il faut que j'en prenne mon parti comme de beaucoup d'autres renoncements. Ce sera pour le printemps, espérons-le! D'ici là, ne viendrez-vous pas à Paris?

Mon *Dominique* paraît demain. Hachette en a fait tirer un certain nombre d'exemplaires, format in-8°, papier propre. Le brochage de cette édition de cérémonie que je n'ai pu surveiller n'est pas fini; du moins, je n'en ai pas d'exemplaire. Je tâcherai d'en obtenir un demain, pour que vous ayez le premier paru et que je puisse vous adresser les prémices de ce petit livre que je vous ai dédié, d'après votre permission.

De mon travail, rien de bien neuf. Prenez ceci pour un mot de convalescent. Pardonnez-moi, chère madame, ce retard qui m'a rendu malheureux; portez-vous bien toujours; écrivez pour les cœurs avides de belles et saines choses; vous êtes seule aujourd'hui pour nous donner de beaux exemples dans de bons livres.

EUG. FROMENTIN.

27 janvier 1863.

Chère madame, c'est par trop absurde que vous n'ayez pas encore ce volume qui vous appartient à tant de titres. Il a paru le 10 de ce mois, mais avec des fautes énormes, des corrections faites à l'imprimerie, *après le bon à tirer*, par je ne sais quel correcteur scrupuleux qui s'était permis de substituer des non-sens à certaines hardiesses qui probablement ne lui plaisaient pas. Il a fallu tout arrêter et introduire des cartons. J'ai lâché tels que, quelques exemplaires de librairie, mais les plus propres, — et le sont-ils? — je les reçois à la minute même. Le premier adressé sera le vôtre. Il vous sera expédié demain, avec un autre pour Maurice et pour M...

La dédicace est froide et officielle. Elle ne dit rien ni de ce que je vous dois ni des sentiments que j'ai pour vous. Si le public n'en est pas averti autant peut-être que je l'aurais voulu, c'est qu'il m'a semblé dangereux de me prévaloir d'une amitié qui pouvait me faire supposer plus d'orgueil encore que d'attachement. Mes vrais sentiments, vous les connaissez, j'espère, et je vous prie, chère madame, de n'en jamais douter. Il y a de tout un peu dans la dévotion entière que vous m'inspirez; et je ne craindrai pas de vous à moi, de me réjouir et de me vanter tout à la fin d'être votre ami.

EUG. FROMENTIN.

11 avril 1863.

Chère madame et amie, je viens seulement d'envoyer mes tableaux. C'est vous dire que je suis fourbu, quoique le résultat ne justifie ni tant de labeurs, ni tant de fatigues.

Mais il ne faut pas grand'chose pour me donner à l'esprit des courbatures. A tort ou à raison, je suis bien bas. Il y a trois semaines que tous les jours je veux vous écrire. Vous avez été parfaite pour mon ami Arthur B.... C'est dans vos habitudes, je n'en suis pas surpris, mais j'en ai été bien touché. L'auteur est ivre de joie. Il vous admirait, vous vénérait, il vous adore. Et je crois bien que matin et soir il adresse ses actions de grâces au portrait de vous d'après Couture, qu'il a dans son cabinet, devant sa table de travail. Puissiez-vous l'inspirer et dans son talent et dans sa vie! C'est un esprit à vous comprendre, non seulement dans ce que vous faites de beau, mais dans ce que vous pratiquez et conseillez de grand, de juste et de bon.

Et vous croyez que je pourrais ne pas *vous suivre jusqu'à Mademoiselle La Quintinie*. Ah! je n'ai pas l'esprit bien fort, je ne sais rien, je ne pense rien, j'ose à peine étudier certaines questions vitales où ma pauvre raison se perd : je vis dans un doute indolent pour ne pas m'effrayer moi-même par des négations courageuses ou des affirmations qui voudraient des actes; mais quand je trouve enfin, dans une œuvre de toute bravoure, le programme exact de ce que je crois être la vérité, quand on me montre en toutes lettres ce que ma conscience balbutie tout doucement depuis tant d'années; quand on me prêche la sainteté des seules choses qui soient saintes, et qu'on me console en m'éclairant et qu'on me rassure en me persuadant : — ne vous imaginez pas que j'hésite. Je vous suivrai de toute mon âme partout où vous irez. Menez-moi aussi loin que vous voudrez sur ce chemin-là, j'irai les yeux fermés, car je suis sûr, comme j'existe, que vous nous menez tous à la lumière. Votre livre est admirable, et ce qui le rend irrésistible, c'est qu'il est sage, modéré, d'une équité parfaite, dans des équilibres de raison qui tranquillisent les esprits les plus poltrons. Plus de passion nuirait à l'effet profond et pour ainsi dire paisible que vous produisez sur l'esprit. J'en ai beaucoup entendu parler : l'opinion est unanime. Vous seriez même très étonnée des adhésions que vous entraînez. On approuve, on ne dit pas seulement : c'est beau, c'est fort, c'est manié par une main de maître, on dit : c'est vrai. Il est vrai que je choisis mon monde, et que dans mon monde on est à vous. Je me doute qu'ailleurs on proteste. Vous devez le savoir. Je n'ai pas encore rencontré un de vos ennemis. Je sais que O. F.... fait semblant d'être exaspéré, sans doute pour cacher l'énorme plaisir que vous causez à cet amour-propre en lui faisant un si grand honneur.

J'attends avec anxiété, moins la fin de l'histoire que nous croyons deviner, que le triomphe du juste et la défaite de Moreali. Par quels moyens, par quelles armes? Ce qu'il y a de si beau là dedans, c'est que, dans cette lutte des âmes contre la discipline, les armes sont les plus nobles et les plus simples : les mouvements du cœur, les élans de l'esprit. Pas de ruses, pas de stratagèmes; la discipline est effrayante, la doctrine a mille entortillements de conscience à son service. Deux cœurs très épris, deux esprits pénétrés peu à peu de la même envie de s'affranchir, vont se délivrer naturellement, par le seul effort de leur expansion.

Excusez ce verbiage, et tenez seulement que je vous remercie, pour moi et pour bien d'autres.

Vous dites ce que beaucoup de gens ont sur les lèvres, et ce que pas un d'eux ne pourrait dire faute de deux rares privilèges que vous avez : le génie et le courage.

. . . .

EUG. FROMENTIN.

Lundi, après minuit.

Bien chère madame, voilà, je pense, un succès[1] ! En êtes-vous heureuse ? En avez-vous joui comme nous, qui avons partagé l'émotion de la salle entière, et recueilli, cachés dans votre corridor, l'ovation qui vous était adressée sous vos fenêtres ?

La pièce exquise ; — les acteurs très bien, presque sans réserve et sans exception ; — une rare et merveilleuse leçon de goût, de décence, de noblesse, de naturel et de vraie grandeur dans le simple ; — un public assez intelligent pour saisir tout cela, et qui semble se convertir lui-même en vous applaudissant ; — la vraie puissance du génie reconnue enfin ! exaltée et consacrée devant d'*autres puissances* qui ne s'en sont pas montrées jalouses ; c'est un spectacle unique, que je n'avais jamais vu, et que nous vous remercions bien de nous avoir procuré.

Il ne faut donc pas trop médire de notre temps. Le public a racheté ce soir bien des inepties et bien des sécheresses.

Il est tard ; nous rentrons fort troublés.

Permettez à deux amis qui vous aiment tendrement de finir cette soirée émouvante en vous embrassant respectueusement et du fond du cœur.

Mme FROMENTIN. EUG. FROMENTIN.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)

1. Il s'agit du grand succès du *Marquis de Villemer.*



L'ŒUVRE DE VIOLLET-LE-DUC[1]

(DEUXIÈME ARTICLE)



Dans l'*Histoire d'une Forteresse*, c'est l'ingénieur militaire qui parle, comme aussi le patriote ardent. Là, il énumère les différents travaux de fortification depuis l' « oppidum » gaulois jusqu'au fort actuel, en passant successivement par le camp permanent de la cité fortifiée, le château féodal et les courtines bastionnées à la Vauban. Il discute et raisonne avec sa compétence d'ex-lieutenant-colonel du génie auxiliaire (grade dont il a rempli les fonctions pendant le siège de Paris, avec autant de courage que de talent) les différents systèmes de retranchements nouvellement adoptés. Son patriotisme éclate dans les dernières pages de cet intéressant traité de fortification mis pour ainsi dire à la portée de tout le monde. Il transporte le lecteur sur les restes du vieux donjon témoin de tant de luttes gigantesques, et l'invite à contempler la nature immuable, les prés émaillés de fleurs, revêtant d'un manteau charmant les débris entassés par la fureur des hommes. « On se

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 554.

sent alors, dit-il[1], envahi par un profond sentiment de tristesse, et tout bas on se dit : A quoi bon ? — A quoi bon? réplique aussitôt une voix du fond du cœur... A quoi bon l'indépendance? à quoi bon l'amour du sol? à quoi bon le souvenir des sacrifices? Ne blasphème pas, philosophie de l'égoïsme! tais-toi devant des siècles de luttes, devant ces couches d'ossements et ces débris entassés qui ont fait le sol de la patrie! »

A peine l'armistice de 1871 venait-il d'être signé, que Viollet-le-Duc, toujours infatigable, s'en allait faire les relevés graphiques des travaux d'approche des Allemands autour de Paris. C'était un besoin, pour son esprit curieux, de se rendre compte de ce qu'étaient les repaires de ces ennemis invisibles. De ces documents précieux, réunis aux notes qu'il avait recueillies sur les travaux de défense auxquels il avait pris part, il fit un volume intitulé : *Mémoire sur la défense de Paris.* Du reste, les sujets militaires paraissaient l'intéresser particulièrement. Tout le monde a remarqué, à l'Exposition du Musée de Cluny, les aquarelles ravissantes qu'il a faites sur des épisodes militaires dont il a été témoin. En 1875 il

1. *Histoire d'une Forteresse,* p. 359.

Dans le même ouvrage (p. 346) :

« On doit d'ailleurs n'établir des ouvrages permanents qu'avec la plus grande circonspection : 1° parce qu'ils exigent des dépenses très considérables; 2° parce qu'ils sont nécessairement connus et longuement étudiés par l'ennemi, qui prend ses mesures en conséquence.

« L'important est de posséder une exacte connaissance du terrain à défendre, et de n'établir des ouvrages permanents qu'en seconde ligne et sur des points incontestablement favorables à la défense, même en admettant une artillerie à portée plus longue que celle actuelle.

« Tout centre à défendre doit donc posséder des ouvrages suffisants pour éviter une surprise; puis, à une distance de six à huit mille mètres, une ligne de forts, croisant leurs feux si la chose est possible, ou tout au moins reliés par de solides batteries; puis enfin, à une distance de quatre mille mètres environ, des positions étudiées et connues à l'avance, favorables à l'installation de travaux de fortification de campagne très simples, mais qui puissent, à un moment donné, offrir assez de résistance pour permettre de grands mouvements... et retarder l'établissement des batteries ennemies... »

Ibid., page 354 :

« Faire tête à une invasion sur tous les points à la fois a toujours été difficile; ce problème est aujourd'hui plus difficile encore à résoudre si l'on se tient sur la défensive, car l'ennemi part d'une base d'opération étendue pour se concentrer sur un point que le défenseur ne connaît pas. Il n'a donc qu'une ligne à opposer au sommet d'un triangle d'action. Il faut se borner à préserver le cœur du pays et certaines régions déjà protégées par la nature, qui permettent d'opérer sur les flancs des armées d'invasion; régions possédant derrière elles de vastes contrées d'approvisionnements. »

faisait paraître, dans le *Journal des Sciences militaires*, une série d'articles intitulés : *De l'étude de la géographie et de la topographie dans l'armée; la Fortification passagère dans les guerres actuelles*, et *un Mot sur les guerres de montagne*. Tous les visiteurs des châteaux de Pierrefonds et de Coucy, et de la cité de Carcassonne, ont lu les notices historiques et descriptives qu'il a rédigées sur ces trois spécimens d'architecture militaire[1], et où il raisonne les systèmes de défense employés au moyen âge avec l'autorité et la compétence d'un soldat de cette époque.

L'*Histoire d'un Hôtel de ville et d'une Cathédrale* fait suite ou du moins est intimement liée à celle d'une *Forteresse*. Cette fois, c'est le citoyen généreux qui vient compléter le bon patriote[2].

Là, comme dans l'*Histoire d'une Forteresse*, Viollet-le-Duc suit le développement naturel de faits historiques, en colorant le récit d'épisodes émouvants, de scènes romanesques qui en rendent la lecture encore plus attrayante. En résumé, ce travail historique est d'une grande portée philosophique, et se distingue, comme du reste la plupart des œuvres du maître, par l'expression d'un sentiment poétique qui ne nuit en rien à la justesse de vue ni à la sagesse du raisonnement.

Le dernier livre de Viollet-le-Duc et, à notre avis, celui d'où l'idée générale de son œuvre se dégage le plus en traits vigoureux, c'est l'*Histoire d'un Dessinateur*. Là, l'esprit d'observation et d'analyse, appliqué à toutes les matières de l'enseignement donné à la jeunesse, lui fait découvrir une nouvelle manière de tout apprendre, d'acquérir sur tout des connaissances à la fois utiles et divertissantes. C'est en même temps

1. *Description et histoire du château de Pierrefonds*. Brochure in-8° (vignettes sur bois). *Description du château de Coucy* (idem); *La Cité de Carcassonne* (*Aude*) (idem).

2. « A quoi servirait l'histoire, si elle n'était un enseignement?

« Et cependant, si l'on tient compte des mœurs et du temps, les mêmes fautes, les mêmes excès, les mêmes moyens d'action et de réaction se présentent sans cesse. Ce serait à désespérer du progrès, chez les peuples qui passent pour civilisés, si, en considérant les choses avec attention, on ne découvrait, à travers ces événements qui se reproduisent périodiquement, sous une forme identique, un fait constant, une pensée dominante : le rétablissement de l'équilibre rompu, par le travail persistant des populations.

« La décadence ne commence réellement, pour une nation, que quand elle cesse de considérer le travail comme l'élément vital, et toutes les ruines sont bien vite réparées quand un peuple se remet courageusement à l'œuvre, après une catastrophe. » (*Histoire d'un Hôtel de ville et d'une Cathédrale,* p. 272.)

« L'amour du pays est en raison de la connaissance de son histoire, et, si l'on veut faire pénétrer cet amour dans les esprits, il faut que cette histoire devienne familière à tous. » (*Ibid.*, p. 277.)

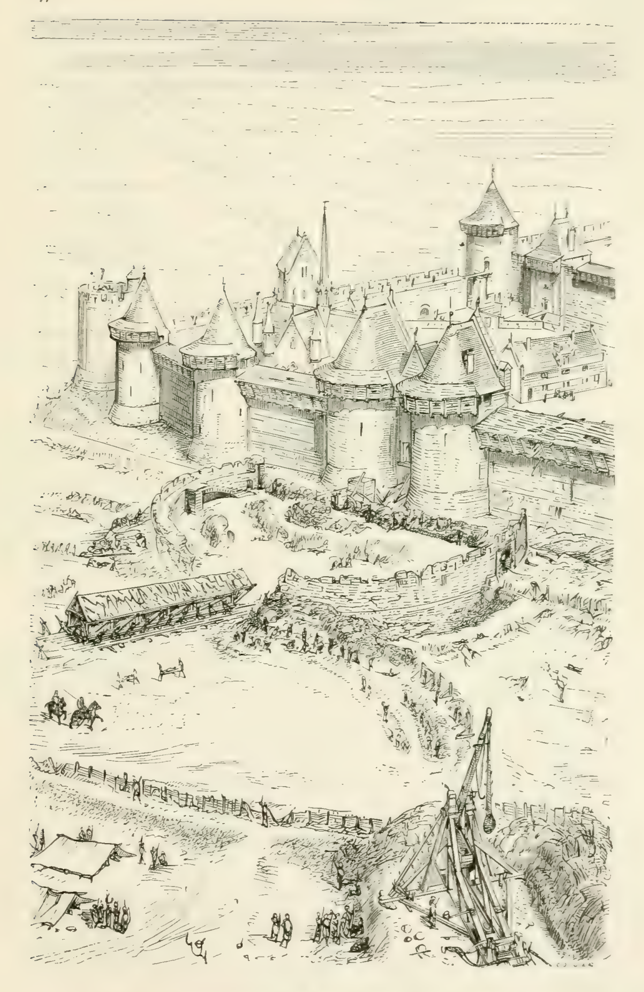


FIG. 8. — L'ASSIÉGEANT SE LOGE DANS LA BARBACANE.

(*Histoire d'une Forteresse*, fig. 41.

un programme destiné à relever le niveau de ce qu'on appelle aujourd'hui les *arts décoratifs*, pour l'exercice desquels l'esprit français est si particulièrement doué. Lire ce livre suffit pour avoir une idée de ce que doit être l'enseignement du dessin. Dessiner c'est, dans l'acception générale du mot, reproduire ce que l'on voit. Or pour cela il faut apprendre à voir. Il y a ainsi, dans l'étude du dessin, deux éléments : l'opération matérielle, l'exercice de l'œil et de la main, puis le travail intellectuel, c'est-à-dire l'habitude d'observer avec exactitude et de graver dans la mémoire le fruit de cette observation jusqu'à ce que la main ait fait son tracé. Rien n'est moins discutable. On peut donc attendre les meilleurs résultats de la méthode d'enseignement du dessin telle que la comprenait Viollet-le-Duc et telle que, sur son avis, l'ont adoptée les écoles de la ville de Paris. On a objecté que ce mode d'enseignement par la copie d'un solide quelconque avait l'inconvénient de décourager le débutant. — Pourquoi l'encourager dans une voie qui n'est pas celle où l'entraînent ses aptitudes? D'ailleurs, le peu qu'il aura appris de cette manière lui pourra toujours servir; tandis que la méthode consistant à placer devant les yeux des élèves des modèles graphiques peut être bonne pour habituer leur main à reproduire machinalement ces modèles, mais elle n'exerce en rien leur intelligence et ne peut leur donner aucune connaissance des objets copiés, ce qui est le but principal du dessin.

Une visite à l'exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc permettra de juger de sa compétence en cette matière. Nous donnons ici des reproductions de quelques-uns des dessins qui y figuraient et qui sont comparables, quoique d'un autre genre, aux chefs-d'œuvre des grands maîtres du XVIe siècle. Il est évident que la nature avait singulièrement doué Viollet-le-Duc quant à l'habileté de la main et à la perception physique de l'œil. Mais il possédait au plus haut degré la vue de l'intelligence, et c'est à quoi il dut son talent de dessinateur hors ligne. Jamais de doute ni d'hésitation : on sent que tout cela était observé, comparé et dessiné dans son esprit avant d'être fixé sur le papier. La même faculté qui le faisait raisonner juste dans le domaine de l'histoire, de l'esthétique et de la science l'aidait à concevoir avec exactitude les rapports de la forme et ceux de la couleur. Car il n'excella pas moins dans cet art. Les vues qui servirent à son étude sur le massif du Mont-Blanc[1] et à donner la

1. *Le Massif du Mont-Blanc;* étude sur sa construction géodésique et géologique, sur les trois formations, et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers. 1 vol. in-8° (112 figures dans le texte). — Chap. XI, p. 221, fig. 101. Le glacier de Bionnassay.



Fig. 9. — INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE CARLOVINGIENNE APRÈS L'INCENDIE.

(*Histoire d'un Hôtel de ville et d'une Cathédrale*, fig. 16.)

carte de cette chaîne de montagnes[1] sont d'une vérité de ton saisissante : l'air circule dans ces glaciers jusqu'à donner au spectateur la sensation de la réalité. Aux yeux de certains qui envisagent superficiellement l'œuvre de Viollet-le-Duc, toutes ses productions brillent plus par la correction et la netteté qu'elles ne respirent le souffle d'une âme d'artiste ; ces paysages et ces dessins sont des documents précieux pour le savant, mais n'impressionnent pas le poète. Pour montrer l'inexactitude

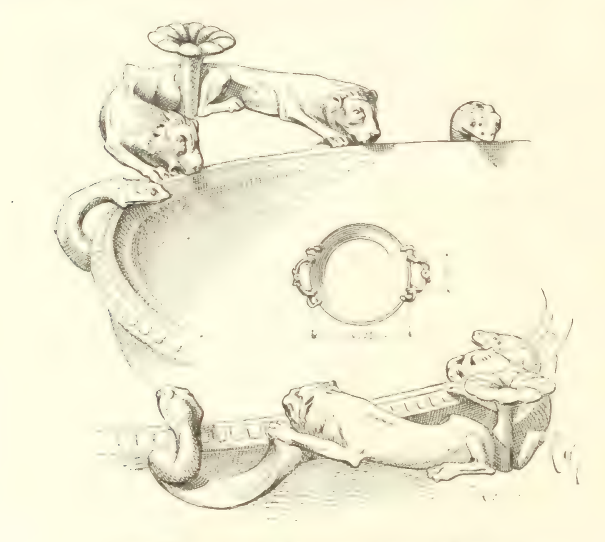


FIG. 10. — ANSE DE CRATÈRE (Musée de Naples).

Histoire d'un dessinateur[2].)

de cette manière de voir, qui, tout en rendant hommage à une facilité et à des perceptions exceptionnelles, semble contester dans une certaine mesure la sensibilité artistique du maître, nous ferons observer qu'il convient de distinguer les travaux de l'architecte, de l'archéologue et du

1. *Carte du massif du Mont-Blanc*, dressée au 1/40.000 (de 1868 à 1875), d'après les relevés et les études sur le terrain; avec l'aide des levés du capitaine d'état-major Mieulet.

2. Page 232 : « Examine les anses de ce cratère de bronze (fig. 84); vois cette fleurette qui s'épanouit entre les deux lions; elle est là pour poser le pouce et assurer ainsi une prise facile. Deux doigts sous le ventre des lions et le pouce sur la fleurette, et la main peut tenir, sans crainte de le laisser choir, ce charmant vase. »

savant des productions originales de l'artiste. Le but qu'on se propose en dessinant un monument ancien, c'est d'en faire une reproduction sincère, fidèle, donnant ce monument sous ses principaux aspects et permettant d'en juger les dispositions générales et les détails. Quand Viollet-



FIG. 11. — COMPOSITIONS POUR L'EXÉCUTION DE LA STATUAIRE DE NOTRE-DAME DE PARIS.

le-Duc tirait différents points de vue des glaciers du Mont-Blanc pour lui servir à en dresser la carte, son intention n'était pas de faire des paysages pittoresques ni de composer des tableaux. Il n'avait donc rien autre chose à mettre dans ces sortes de dessins dont la perfection ne nous semble pas avoir jamais été dépassée ni même atteinte, que le résultat d'une observation consciencieuse et judicieusement raisonnée.

Quand, au contraire, il voulait faire du paysage, comme dans ses vues de Naples, de Palerme, de Subiaco, de Tivoli, dans ses études de la forêt de Compiègne, ou bien mettre en scène, comme dans ses aquarelles sur des épisodes militaires ou dans les illustrations de ses ouvrages, on voit ce qu'il savait faire quant à la couleur, au caractère, au mouvement et à la poésie; en somme, qu'il possédait toutes les qualités qui font les artistes de premier ordre dans le domaine des arts d'imitation. Mais là où se manifestent avec plus d'éclat encore sa puissance d'imagination et sa facilité extraordinaire d'assimilation, c'est dans ses compositions d'un style qu'il a fait revivre au point qu'on se croirait, en les voyant, devant des œuvres conçues à une autre époque : telles sont les compositions qu'il a exécutées pour la statuaire, la sculpture et la peinture décorative de Notre-Dame de Paris, de l'église abbatiale de Saint-Denis et du château de Pierrefonds, qui, en même temps qu'elles dénotent chez leur auteur l'étude de l'archéologie poussée à ses dernières limites, sont toutes marquées au sceau de la personnalité la plus caractérisée et la plus pénétrante. Pendant qu'une impression de puissance et de gravité frappe son esprit, le visiteur du château de Pierrefonds perçoit un accent particulier d'originalité et d'harmonie imprimé par l'artiste à toutes les dispositions, à tous les détails de décoration où la grâce est liée à la sévérité et à la richesse. C'est la manifestation d'un idéal établi sur un principe; en un mot, c'est du style. Or, le style, cette qualité essentielle de toute œuvre de valeur dans le domaine des arts comme dans celui des lettres, appartient à l'homme et est indépendant de l'objet. L'architecte, pas plus d'ailleurs que le musicien, ne reçoit directement, comme le peintre, le sculpteur ou le poète, de la nature, d'un objet ou d'une scène, une sensation propre à transformer cette nature, cet objet ou cette scène en œuvre d'art; l'architecture étant un art de création humaine par excellence, les effets extérieurs ne peuvent avoir sur son développement qu'une influence secondaire. C'est à force de raisonnement, d'analyse, c'est en assimilant à ses œuvres les œuvres de la nature, en procédant comme elle, en observant les mêmes transitions et la même soumission à des lois organiques, que l'architecte devient vraiment créateur. C'est par une application de principes nés en dehors de lui qu'il anime son œuvre et lui donne l'empreinte de son talent individuel. Toutes les parties composantes de cet art si complexe, la structure, les proportions, la décoration, dérivent et lui sont inspirées de ce grand ordre universel dont il s'approprie plus ou moins intimement les principes selon son degré de sensibilité artistique. Aussi Vitruve prétendait-il que l'architecte devait posséder toutes les connaissances de

son temps et avant tout être versé dans l'étude de la philosophie, étude qui, chez les anciens, embrassait toutes les sciences d'observation dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique. On s'explique dès lors com-



Fig. — COMPOSITION POUR UNE STATUE DE SAINTE.

(Fac-similé d'un dessin au lavis de Viollet-le-Duc.)

ment il se faisait que Viollet-le-Duc, qui possédait sur toutes les questions modernes des connaissances aussi étendues, imprimât un caractère si profond, si personnel à toutes les productions de son génie. A commencer

par sa manière d'écrire, serrée, vigoureuse, pleine et rapide, qui est comparable à celle d'un des plus grands historiens de l'antiquité, de Tacite, dans ses *Annales*, où, débarrassé de la pompe oratoire qu'il avait puisée à l'école de Cicéron, il était devenu un écrivain de son temps. Viollet-le-Duc a, comme lui, une brièveté énergique, une dignité pleine de grandeur, beaucoup de vivacité de tableaux, de hardiesse d'expressions et d'images, une richesse qui va souvent jusqu'à la couleur poétique. Il abhorre en littérature la redondance et les phrases qui ne veulent rien dire, de même qu'il repousse, en art, la superfluité des formes qui n'expriment rien. Son style est nourri; le trait y abonde, spirituel, piquant, épigrammatique. Au fond se trouve toujours une pensée sérieuse et profonde, une maxime philosophique qui ne craint pas l'analyse. On sent que, sans mépriser la forme, il se préoccupait d'abord de la pensée; que s'il avait dépendu de lui d'enrichir la langue de quelques mots nouveaux et de la simplifier, quant à l'orthographe, il n'y aurait pas manqué. Il lui arrive parfois de s'excuser d'un barbarisme qu'on voudrait voir sanctionné par l'Académie, parce qu'on reconnait l'impossibilité de rendre telle ou telle pensée dans notre langue, qui n'est certes pas des plus riches en mots imagés. On a pu remarquer dans les légendes de ses dessins d'exécution les simplifications qu'il faisait quelquefois subir à l'orthographe, soit pour aller plus vite, soit pour rendre la lecture de ces légendes plus facile à des ouvriers illettrés qui comprenaient mieux un mot écrit comme ils le prononçaient.

Bien que le cadre de notre travail soit limité à un aperçu général, nous ne pouvons faire autrement que d'entrer ici dans quelques développements sur l'une des œuvres de Viollet-le-Duc, et nous choisissons le château de Pierrefonds comme la plus populaire, la mieux connue et en même temps la plus considérable et la plus personnelle du maître. Voyons donc comment il a procédé dans cette magnifique restauration.

Si l'on consulte la notice qu'il a rédigée pour les visiteurs, on voit que son premier soin fut de se rendre compte de la raison qui, nonobstant la bonne assiette du lieu, détermina le duc d'Orléans à faire choix de cette résidence. Ce prince, en sa qualité de frère du roi Charles VI, se prétendant frustré de ses droits de régent ou de tuteur des affaires du royaume, construisit, dans son duché de Valois, plusieurs places fortes importantes qui firent de ce territoire un vaste réseau militaire propre à dominer Paris. Ces diverses places, s'appuyant mutuellement ou reliées entre elles au moyen de tours isolées, formaient une double ligne de défense, en arrière de laquelle Louis d'Orléans établit, comme réduit seigneurial, la place de Pierrefonds dans une excellente position. Ce fut

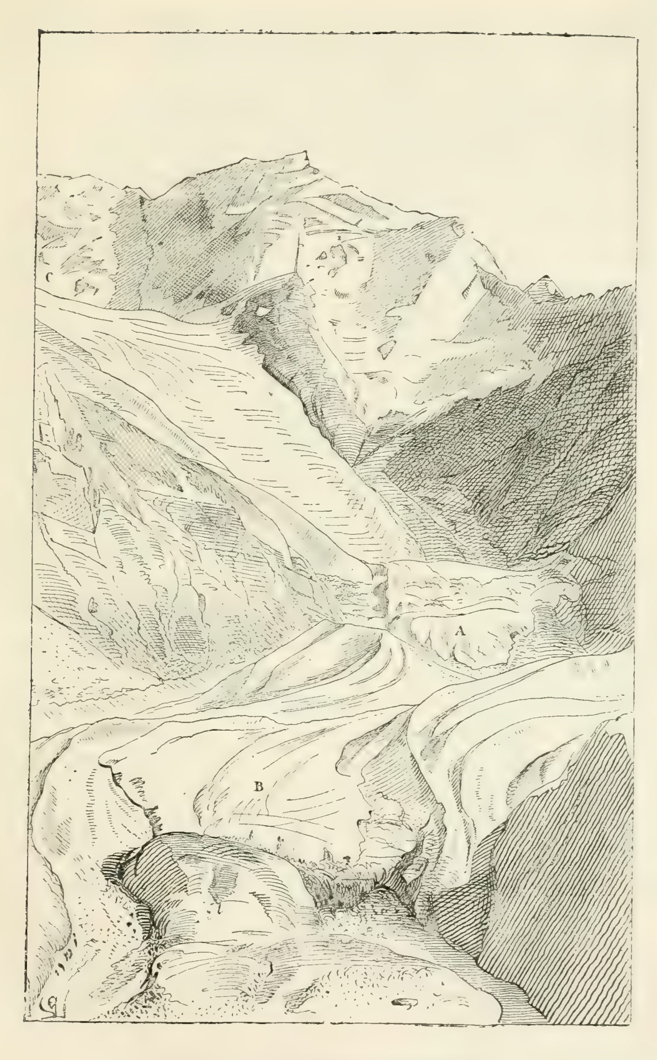


FIG. 13. — LE GLACIER DE BURINANAY.

(*Le Massif du Mont-Blanc.*)

à la fois une forteresse de premier ordre et une résidence renfermant tous les services destinés à pourvoir à l'existence d'un grand seigneur et d'une nombreuse réunion d'hommes d'armes.

Après avoir étudié les ouvrages extérieurs que rendaient nécessaires l'invention de l'artillerie à feu déjà prépondérante dans l'art de la guerre, et la situation topographique de cette forteresse à l'extrémité d'un promontoire dominé par des escarpements disposés de manière à permettre d'entourer le château d'un demi-cercle de feux, le maître constate la nécessité de commander le plateau et de séparer l'extrémité du promontoire de la plaine élevée à laquelle il se soude largement, par des cavaliers se commandant les uns les autres. Tout cela est raisonné en connaisseur et vu avec le coup d'œil d'un stratégiste. Il soumet à une étude aussi approfondie chacune des parties composantes de la forteresse proprement dite, en raisonne la destination et la fonction dans la défense, et, ainsi préparé, à l'aide du mur extérieur conservé qui lui donne les hauteurs d'étages, d'arrachements, de fragments découverts dans les fouilles, de pieds-droits de fenêtres retrouvés dans les déblais, de filets existant le long des terres et donnant la pente des combles, il entreprend la restauration. Des équivoques nombreuses se glissant fréquemment sur le sens qu'on doit attacher à cette opération, il ne sera pas hors de propos d'expliquer ici ce qu'on doit entendre par restauration. Comme le dit le maître[1], « le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné ». Ni l'antiquité, ni le moyen âge, ni la Renaissance n'ont eu le sentiment des restaurations comme nous les comprenons aujourd'hui. Les Romains restituaient ou refaisaient, mais ne restauraient pas. Lorsqu'une partie quelconque d'un monument du moyen âge avait subi les dégradations des intempéries, on la remplaçait par une autre dans le goût du moment où ce travail était devenu nécessaire[2]. Le programme

1. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. VIII, *Restauration*, p. 14.

2. « Notre temps et notre temps seulement, depuis le commencement des siècles luctaïques, a pris, en face du passé, une attitude nuisible. Il a voulu l'analyser, le comparer, le classer et former sa véritable histoire, en suivant pas à pas la marche, les progrès, les transformations de l'humanité. Un fait aussi étrange ne peut être, comme le supposent quelques esprits superficiels, une mode, un caprice, une infirmité, car le phénomène est complexe. Cuvier, par ses travaux sur l'anatomie comparée, par ses recherches géologiques, dévoile tout à coup aux yeux des contemporains l'histoire du monde avant le règne de l'homme. Les imaginations le suivent avec ardeur dans cette nouvelle voie. Des philologues, après lui, découvrent les origines des langues

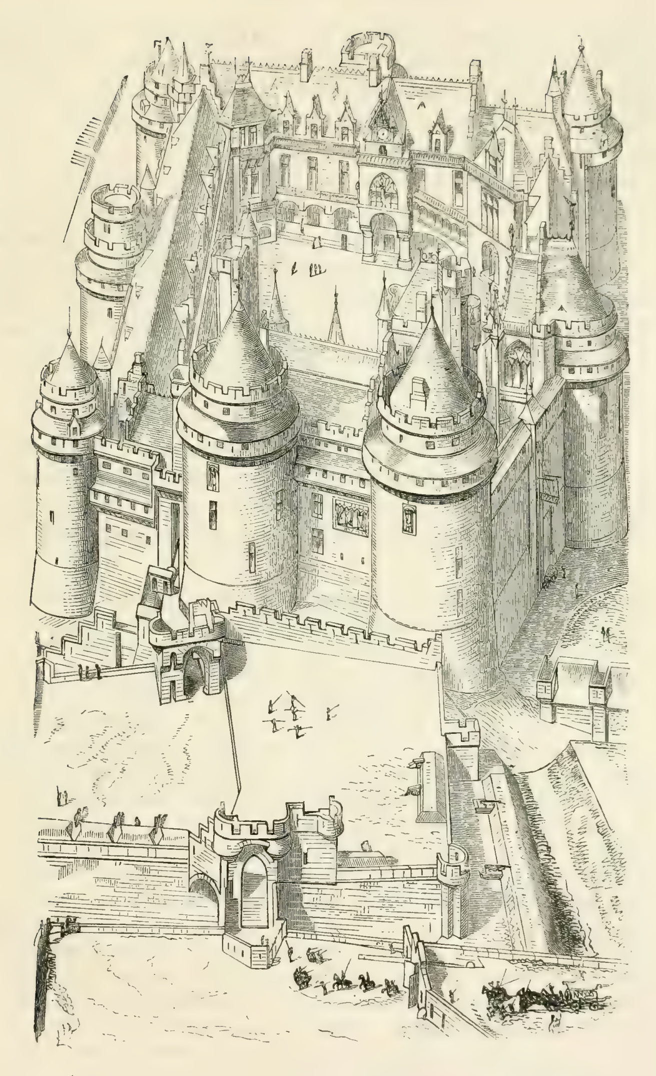


FIG. 11. — VUE CAVALIÈRE DU CHATEAU DE PIERREFONDS.

(*Dictionnaire raisonné de l'architecture française.*)

posé de nos jours par la Commission des monuments historiques en fait de restauration, admet tout d'abord en principe que chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non seulement comme apparence, mais encore comme structure. Seulement, comme il est peu d'édifices qui, pendant le moyen âge surtout, aient été bâtis d'un seul jet, il est essentiel, avant tout travail, de constater exactement l'âge et le caractère de chaque partie, et d'en composer une sorte de procès-verbal appuyé de tous les renseignements ou documents écrits ou graphiques. On a vu à l'exposition du Musée de Cluny avec quelle conscience et quelle perfection de détails Viollet-le-Duc rédigeait ses relevés d'état actuel. Une fois ce premier travail terminé, les difficultés commencent et vont en grandissant au fur et à mesure qu'on avance dans la restauration. A Pierrefonds, pour compléter un ensemble indiqué seulement par des ruines, il s'agissait de faire à neuf des portions entières de la forteresse dont il ne subsistait que quelques traces. C'est alors que l'influence d'un jugement sain, d'un discernement judicieux, que la connaissance de la structure du moyen âge et que l'observation de l'esprit de la décoration à cette époque intervinrent pour

européennes, toutes sorties d'une même source. Les ethnologues poussent leurs travaux vers l'étude des races et de leurs aptitudes. Puis enfin viennent les archéologues, qui, depuis l'Inde jusqu'à l'Égypte et l'Europe, comparent, discutent, réparent les productions d'art, démasquent leurs origines, leurs filiations, et arrivent peu à peu, par la méthode analytique, à les coordonner suivant certaines lois. Voir là une fantaisie, une mode, un état de malaise moral, c'est juger un fait d'une portée considérable un peu légèrement. Autant vaudrait prétendre que les faits dévoilés par la science, depuis Newton, sont le résultat d'un caprice de l'esprit humain. Si le fait est considérable dans son ensemble, comment pourrait-il être sans importance dans ses détails? Tous ces travaux s'enchaînent et se prêtent un concours mutuel. Si l'Européen en est arrivé à cette phase de l'esprit humain, que tout en marchant à pas redoublés vers les destinées à venir, et peut-être parce qu'il y marche vite, il sente le besoin de recueillir tout son passé, comme on recueille une nombreuse bibliothèque pour préparer des travaux futurs, est-il raisonnable de l'accuser de se laisser entraîner par un caprice, une fantaisie éphémère? Et alors les retardataires, les aveugles ne sont-ils pas ceux-là mêmes qui dédaignent ces études, en prétendant les considérer comme un fatras inutile? Dissiper des préjugés, exhumer des vérités oubliées, n'est-ce pas, au contraire, un des moyens les plus actifs de développer le progrès? Notre temps n'aurait-il à transmettre aux siècles futurs que cette méthode nouvelle d'étudier les choses du passé, soit dans l'ordre matériel, soit dans l'ordre moral, qu'il aurait bien mérité de la postérité. Mais nous le savons, de reste, notre temps ne se contente pas de jeter un regard scrutateur derrière lui; ce travail rétrospectif ne fait que développer les problèmes posés dans l'avenir et faciliter leur solution. C'est la synthèse qui suit l'analyse. »

(*Dictionn. rais. de l'Architect. franç.*, t. VIII, *Restauration*, p. 15 et 16.)

inspirer au restaurateur la pensée la plus belle, la plus grande et la plus noble qu'il soit possible d'imaginer dans ce genre, et à l'exécution de laquelle il apporta le génie d'un artiste réunissant à la fois en lui seul les plus éclatantes qualités de l'architecte, du sculpteur, de l'imagier,

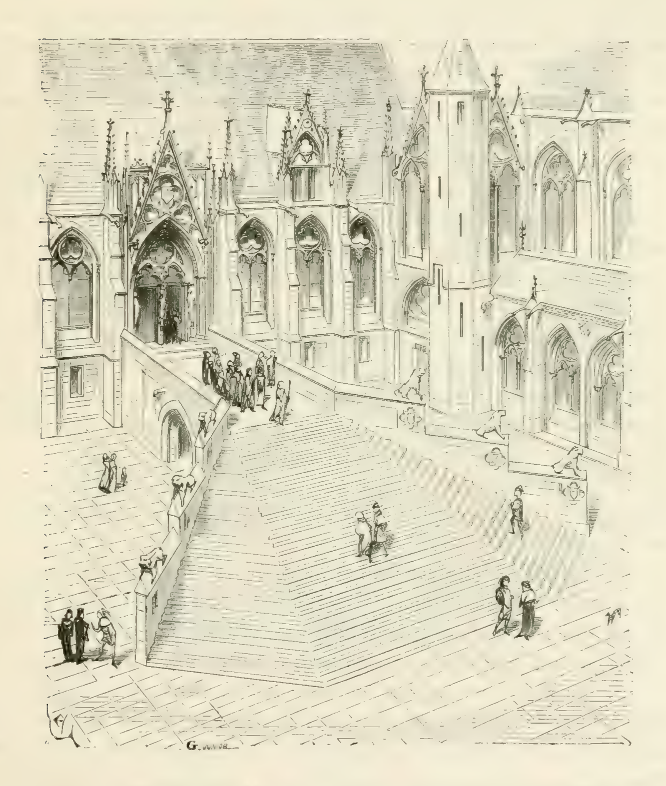


FIG. 15. - PREMIER PROJET POUR LE GRAND PERRON DE PIERREFONDS.

(Dictionnaire raisonné de l'architecture française.)

du peintre et du décorateur. En cela il a dépassé les *maîtres* du temps dont il faisait revivre les productions. Ce serait, à notre avis, se faire une fausse idée des *maîtres de l'œuvre* du moyen âge que de supposer que, parce qu'ils présidaient à l'exécution de tout ce qui constituait l'immeuble et le meuble d'un bâtiment, ils en devaient composer tous

les détails. A cette époque, les corps de métier fournissaient, chacun dans sa spécialité, des artisans capables qui devaient alléger singulièrement la besogne du maître de l'œuvre. De la similitude d'éducation artistique, de l'accord entre des manifestations de nature différente, mais procédant de principes analogues, il résultait que les détails de la décoration pouvaient avoir chacun leur créateur, sans toutefois échapper à l'influence et à la direction efficace du maître, et que l'œuvre était une dans l'ensemble comme dans les détails, bien qu'elle n'eût pas eu un créateur unique. Il est de toute impossibilité d'obtenir aujourd'hui un semblable résultat, surtout lorsqu'il s'agit pour nos artistes modernes de composer dans un style que la plupart ne connaissent pas. Aussi, tant que n'auront pas été formées des légions d'artisans et d'ouvriers de tout genre sur lesquels ils pourront faire un fond sérieux, les architectes chargés d'élever des constructions modernes seront réduits à abandonner au hasard l'unité de leurs conceptions. Quant à ceux que leur penchant a voués à la restauration des monuments historiques, il leur faudra consacrer les années de leur jeunesse à des études apoplectiques pour se trouver par la suite en mesure de cumuler tous les métiers. Or, on peut dire qu'il n'y a jamais eu et présumer qu'il n'y aura jamais que Viollet-le-Duc qui, grâce à une intelligence et à une facilité exceptionnelles, ait pu réunir en lui seul les connaissances et les aptitudes propres à tous les arts, à toutes les industries du bâtiment, en possédant à la fois les qualités et l'expérience de l'artiste et de l'ouvrier.

Si le mérite de cette conception colossale du château de Pierrefonds revient en premier lieu au maître de l'œuvre du XVe siècle, qui en a tracé les dispositions générales, ce mérite est du moins à partager aujourd'hui avec celui qui, quatre siècles plus tard, a fait plus que d'en relever les ruines, qui a dû prendre simplement ces dernières comme le point de départ d'une création originale. Aussi ne sait-on lequel des deux on doit admirer le plus, du maître qui a jeté les fondements de cette somptueuse demeure, ou de celui qui, pour la réédifier, en a reconstitué les éléments disparus, en s'incarnant pour ainsi dire dans son premier créateur, à une époque où le fil des traditions originaires avait depuis longtemps été rompu.

Quand, après avoir passé sous les deux châtelets qui en dérobent l'entrée et traversé sur le pont-levis le fossé extérieur, on pénètre dans le château, on se trouve tout d'abord en présence d'un portique dont les piles robustes reposent sur un épais bahut, et qui forme un soubassement puissant au bâtiment des grandes salles. Si l'on avance davantage dans

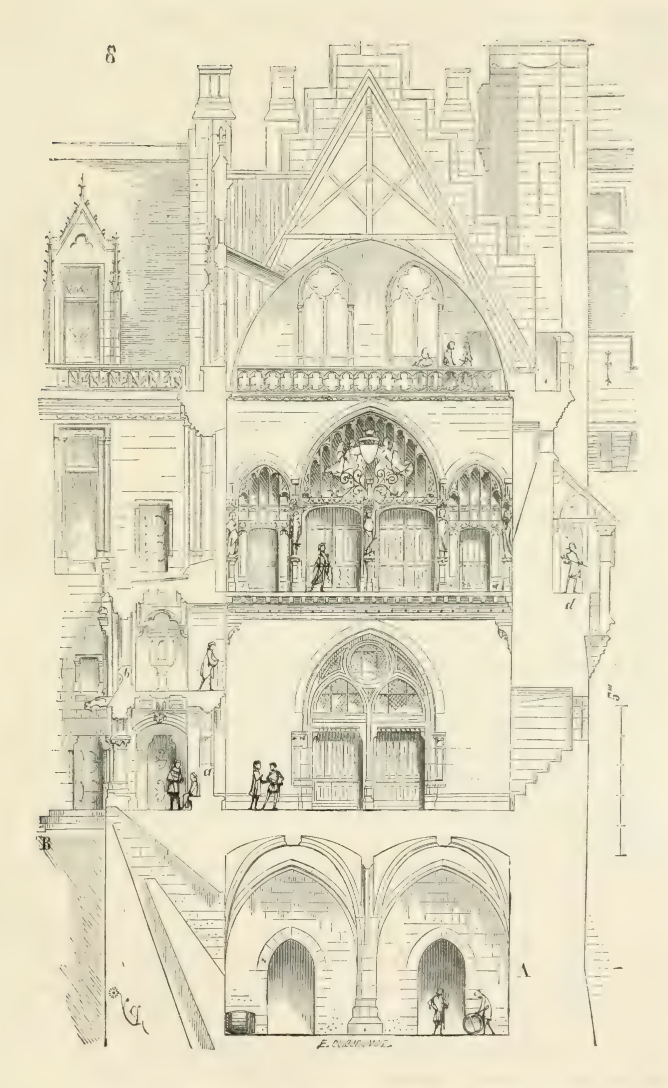


FIG. 16. — COUPE DE LA GRANDE SALLE DE PIERREFONDS.

(*Dictionnaire raisonné de l'architecture française.*)

la cour, on est soudain frappé de l'ordonnance du bâtiment du beffroi, portant, au moyen d'un arc plein cintre, sur deux colonnes engagées et trapues, et de la majesté du grand perron conduisant à l'escalier si ingénieusement accusé à l'extérieur et formant avec le pavillon du beffroi un ensemble aussi imposant qu'harmonieux. On s'arrête quelques instants pour regarder la belle statue équestre du duc d'Orléans, qui présente, avec une scrupuleuse fidélité, l'*adoubement* d'un seigneur de cette époque, armé en guerre et prêt à charger. Mais si cette statue fait le plus grand honneur au talent bien connu de M. Frémiet, son piédestal est également remarquable dans sa simplicité. Pour nous c'est, dans son genre, un objet d'art de premier ordre, parce qu'il n'est pas possible que sa composition soit plus merveilleusement appropriée à sa destination. Les deux colonnes dont il est muni à ses extrémités donnent le sentiment de la résistance à un effort vertical aux points mêmes où pose le cheval, accentuent le mouvement et donnent à l'ensemble un caractère vraiment saisissant.

Si l'on examine les animaux assis sur les rampes ressautées du perron, on n'est pas moins vivement impressionné par le caractère étrange de ces figures chimériques. C'est d'abord un taureau à la tête massive, aux cornes menaçantes; puis un pélican à l'œil rond, au bec lourd, aux pattes de crapaud et à la poitrine munie de mamelles tombantes; en troisième lieu, c'est un lézard à la tête de serpent lançant son dard; c'est enfin un aigle au corps et aux pattes de lion. L'ensemble de ces figures bizarres, étagées en arrière de la statue équestre du duc d'Orléans, produit un effet grandiose et rehausse encore l'âpre sévérité de l'ordonnance de cette partie des bâtiments. Du reste, toute la statuaire et la sculpture d'ornement du château de Pierrefonds sont au plus haut point remarquables. Les statues du portail de la chapelle, du bâtiment du beffroi, de l'intérieur de la grande salle, les salamandres servant de descente pour les eaux pluviales, les gargouilles et l'ornementation tout entière, qui, soit en pierre, soit en bois, soit en métal, est si bien appropriée en raison de la matière ayant servi à la façonner, tout cela saisit et attache presque autant par l'empreinte individuelle de l'homme qui l'a créé que par sa valeur intrinsèque. On entrevoit dans toutes ces productions l'artiste à travers son œuvre, on y peut suivre son idéal, l'expression de son vouloir. Aussi, bien que la traduction de la pensée, l'exécution matérielle soient d'un autre que celui qui a tenu le ciseau, on est encore plus touché en devinant le maître derrière son œuvre que si cette œuvre était uniquement, comme cela se produit souvent aujourd'hui, un *solide* revêtant une belle forme façonnée par le plus expéri-

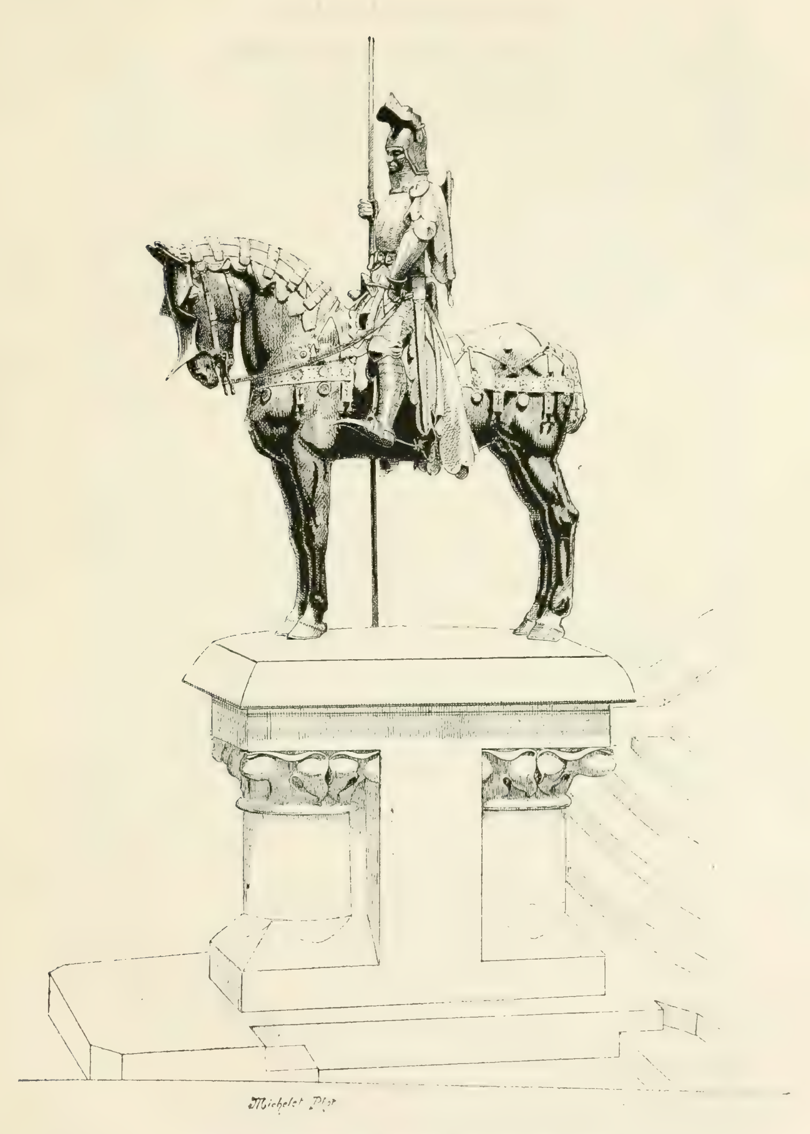


FIG. 17. — STATUE EN BRONZE DU DUC D'ORLÉANS.

(Grand perron de la cour du château de Pierrefonds.)

menté des praticiens. Tandis que la sculpture est l'art pour lequel l'école française actuelle a le plus d'aptitude naturelle, c'est celui, avec l'architecture, que le public français apprécie le moins. Ce singulier phénomène provient, à notre avis, de ce que cet art est sorti du but qu'il avait à son origine et qu'il devrait encore avoir, de concourir à l'architecture. Au moyen âge comme pendant l'antiquité, l'architecture et la sculpture étaient inséparables; elles allaient ensemble, la seconde réglant sa marche sur la première et subissant son influence. Au contraire, les sculpteurs statuaires des temps modernes se sont isolés, et le plus souvent aujourd'hui ils pratiquent leur art dans la solitude de leur atelier, en ne tenant compte ni de l'ornementation ni de l'ordonnance architecturales. Il s'ensuit que leurs œuvres dont la destination future ne les a nullement préoccupés, une fois mises en place, ont la plupart du temps l'apparence d'objets de luxe dont on pourrait, à la rigueur, se passer assez facilement. Depuis quelques années, on a bien essayé de donner à la statuaire une destination fixe; mais l'habitude du travail de l'atelier est telle que les sculptures modernes, qui font souvent fort bonne mine aux expositions, ont l'air, une fois placées sur un édifice quelconque, de hors-d'œuvre, d'accessoires décoratifs apportés après coup, et, par cela même qu'elles n'ont avec l'architecture dont elles devraient être le complément, aucun rapport de style, d'*échelle* et de caractère, elles perdent singulièrement de leur attrait. C'est là ce qui fait le succès de la statuette et la préférence pour elle du public sur des compositions plus grandes et d'un ordre plus élevé, au désespoir des amateurs du grand art. On aura beau dire, la statuette en sculpture et le tableau de genre en peinture sont les deux seules choses dans lesquelles notre art moderne ait vraiment excellé. Cela résulte de deux causes qui, à vrai dire, dérivent l'une de l'autre : ce sont l'influence de l'état social et la constitution actuelle de l'art. En effet, les richesses, qui pendant l'antiquité et le moyen âge étaient seulement concentrées entre les mains de quelques privilégiés, sont aujourd'hui beaucoup plus disséminées. Autrefois il n'y avait que l'État, la cour ou les seigneurs qui pussent prétendre décorer de sculptures les façades des palais ou des hôtels et en tapisser intérieurement les murs de peintures décoratives. Depuis le XVIIe siècle, époque où le tableau, comme on l'entend aujourd'hui, fut inventé, il n'est pas de bourgeois qui ne soit tourmenté du désir de posséder chez lui, dans son salon, certains objets d'art, de peinture ou de sculpture, quelle qu'en soit d'ailleurs la valeur. En second lieu, la peinture qui, comme nous venons de le dire pour la sculpture, n'avait jamais jusqu'alors été séparée de l'architecture, a

nécessairement changé de programme en changeant de voie. On se lamente sur la disparition du grand art, sur l'absence, dans nos expositions publiques, de grands sujets historiques; on déplore l'invasion, dans l'art contemporain, de la peinture de genre, des tableaux de cheva-

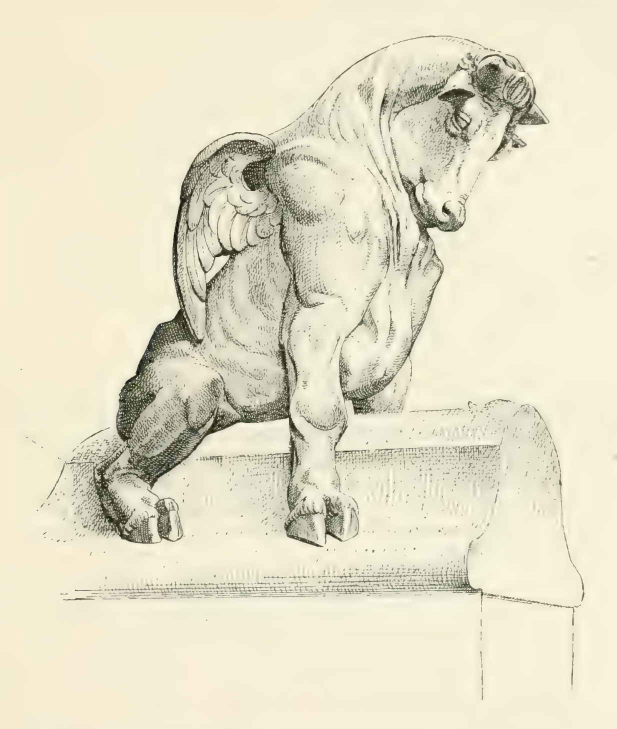


FIG. 18. — BŒUF, ANIMAL FANTASTIQUE EN PIERRE SCULPTÉE.

(Rampe du grand perron de la cour de Pierrefonds.)

et où progresse sans cesse le réalisme, où le trompe-l'œil est parvenu à un degré de perfection désespérant, et tout cela au détriment de l'harmonie, de la composition, de l'expression du sentiment individuel, en un mot, de l'idéal. Cette sorte de désarroi que le *classicisme* constate dans l'art, n'est-ce pas lui qui l'a provoqué en brisant l'alliance intime de la peinture et de la sculpture avec leur sœur aînée l'architecture? Désunir cette parenté, supprimer cette unité d'effort vers un même but, c'était

ouvrir un vaste débouché à toutes les conceptions qui peuvent sortir du cerveau humain et de la main humaine. Aussi faut-il admettre toutes les manières de procéder dans cette voie. Pour expliquer notre pensée par un exemple pris dans la peinture, nous dirons que, dès lors qu'un tableau est limité à un cadre, on n'est plus en droit de lui demander autre chose qu'une sensation agréable, une impression, une émotion vive ou douce; on doit y rechercher l'expression d'une pensée rendue avec plus ou moins de goût ou d'habileté. Mais ce serait un tort que de vouloir imposer à l'artiste tel *faire*, tels principes de composition plutôt que d'autres; attendu que, dans ce cas, tous sont, ou du moins peuvent être bons. La grande erreur de l'école classique, erreur qui ne pouvait manquer d'amener sa chute à une époque d'analyse et d'examen comme semble devoir le devenir la nôtre, a été d'user des procédés d'arrangement, de dessin, voire même de coloration qu'ont employés les maîtres du XVI[e] siècle, qui pour la plupart travaillaient encore pour la décoration[1]. Or, ces qualités essentielles, que les adeptes de cette école avaient

1. « L'art qui convient à la toile encadrée, au tableau, quelle que soit sa dimension, n'a point de rapports avec celui qui est destiné à couvrir les murs ou les voûtes d'une salle. Dans le tableau, nous ne voyons qu'une expression isolée d'un seul art, nous nous isolons pour le regarder; c'est, encore une fois, une fenêtre qu'on ouvre sur une scène propre à nous charmer ou nous émouvoir. En est-il de même dans une salle que l'on couvre de peintures? N'y a-t-il pas là le mélange de plusieurs arts? Doivent-ils alors procéder isolément ou produire un effet d'ensemble? La réponse ne saurait être douteuse.

« Si nous examinons les essais qui ont été tentés pour concilier les deux principes opposés de la peinture prise isolément et de la peinture purement monumentale, n'apercevons-nous pas tout de suite l'écueil contre lequel les plus grands talents ont échoué? Et la voûte de la chapelle Sixtine elle-même, malgré le talent prodigieux de l'artiste qui l'a conçue et exécutée, n'est-elle pas un hors-d'œuvre qui épouvante plutôt qu'il ne charme? Cependant Michel-Ange, architecte et peintre, a su, autant que le programme qu'il s'était imposé le lui permettait, si bien souder ses sujets et ses figures à l'ornementation, à la place occupée, que l'unité de la voûte est complète. Mais que devient la salle? que devient même, au point de vue décoratif, sous cette écrasante conception, la peinture du *Jugement dernier?*

« Dans la chapelle Sixtine, il faut s'isoler pour regarder la voûte, s'isoler pour regarder le *Jugement dernier,* oublier la salle. On se souvient de la voûte, on se souviendrait très imparfaitement de la page du *Jugement,* si on ne la connaissait pas par des gravures; quant à la salle, on ne sait pas si elle existe. Or, les arts ne sont pas faits pour s'entre-détruire, mais pour s'aider, se faire valoir; c'est du moins ainsi qu'ils ont été compris pendant les belles époques. On pardonne bien à un génie comme Michel-Ange d'étouffer ce qui l'entoure et de se nuire au besoin à lui-même, d'effacer quelques-unes de ses propres pages pour en faire resplendir une seule. Cette fantaisie d'un géant n'est que ridicule chez des hommes de taille ordinaire; elle a cependant

observées et admirées avec juste raison chez les maîtres du XVIe siècle, résidaient principalement dans des rapports d'harmonie avec un ensemble décoratif. Mais, adaptées à une œuvre limitée, à un cadre, elles tournent inévitablement au conventionnel, au maniéré. Un raisonnement ana-

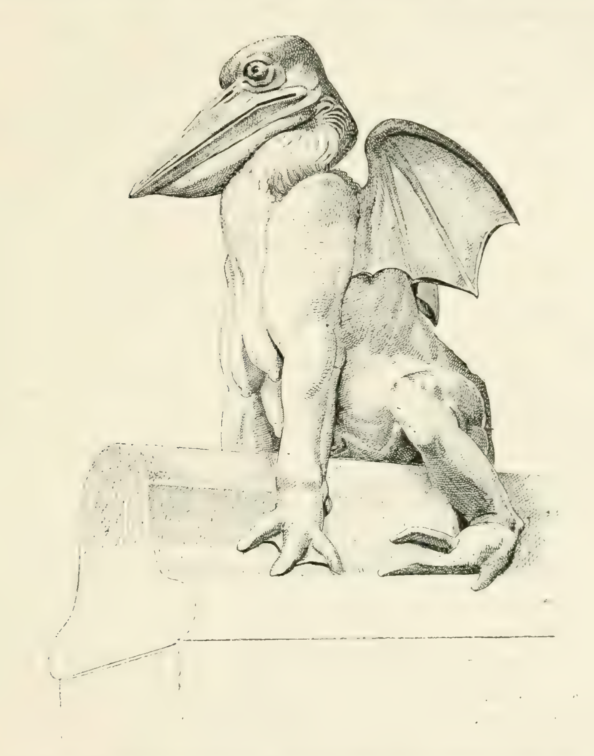


FIG. 19. — PÉLICAN, ANIMAL FANTASTIQUE EN PIERRE SCULPTÉE.

(Rampe du grand perron de la cour de Pierrefonds.)

logue est applicable à la sculpture, qui n'a pas non plus de rôle à jouer dans un ensemble.

tourné la tête de tous les peintres depuis le XVIe siècle, tant il est vrai que l'exemple des hommes de génie même est funeste quand ils abandonnent les principes vrais, et qu'il ne faut jamais se laisser guider que par les principes. De Michel-Ange aux Carraches il n'y a qu'un pas; et que sont les successeurs des Carraches? »

(*Dictionnaire raisonné de l'Architect. franç.*, t. VII. *Peinture*, p. 65.)

Dans la peinture ou la sculpture décoratives, c'est bien différent. Toutes deux, lorsqu'elles sont appliquées à l'architecture, ne peuvent procéder qu'en se soumettant aux lignes, aux formes et même au dessin de la structure. Il y a là un mélange de plusieurs arts qui doivent produire un effet d'ensemble. De même que la recherche dans la combinaison des figures, dans la pondération des masses, dans l'intensité de la coloration, avait sa raison d'être dans les peintures décoratives du xve siècle et d'une partie du xvie, de même la rectitude des formes, la beauté calme et sévère, la modération dans le mouvement, provenaient, dans la sculpture antique, de ses rapports intimes avec l'architecture. Le classicisme s'est donc encore une fois fourvoyé dans ses essais de copie de l'art grec envisagé indépendamment de l'idée dont il était issu. Tout cela est dit pour montrer la puissance des arts du moyen âge et faire comprendre que s'ils ne se sont pas élevés au degré de perfection de l'art grec, ils sont du moins restés dans la saine voie des principes organiques.

Ce fut dans cette voie que Viollet-le-Duc eut à les suivre à Pierrefonds. Aussi n'est-il point étonnant que ce maître, dont la vie se passait dans l'apostolat de ces principes vivifiants, ait tiré de leur étude des fruits aussi beaux, aussi savoureux. « Les peuples artistes, a-t-il dit[1], n'ont vu dans la peinture monumentale qu'un dessin enluminé et très légèrement modelé. Que le dessin soit beau, l'enluminure harmonieuse, la peinture monumentale dit tout ce qu'elle peut dire; la difficulté est certes assez grande, le résultat obtenu considérable, car c'est seulement à l'aide de ces moyens si simples en apparence qu'on peut produire de ces grands effets de décoration coloriée dont l'impression reste profondément gravée dans l'esprit. » Or, nos peintres du moyen âge, qui avaient eu comme premiers maîtres des peintres grecs, purent, en donnant au style de leurs œuvres un caractère de moins en moins traditionnel, laisser à leurs peintures une harmonie décorative jusque vers le milieu du xve siècle, en maintenant le principe du dessin enluminé et légèrement modelé. Et il est tellement vrai que cette manière soit la bonne, que ceux de nos artistes modernes qui ont senti la nécessité de faire revivre la peinture décorative dont la tradition était perdue depuis près de trois siècles, en sont tout bonnement revenus à ce procédé primitif[2].

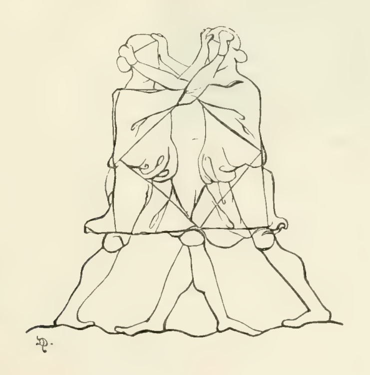
Viollet-le-Duc fit, à Pierrefonds, les applications les plus heureuses de ces principes primordiaux. La frise de la vie du seigneur[3] est une

1. *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, t. VII, *Peinture*, p. 55.
2. Voyez les magnifiques peintures de M. Puvis de Chavannes, au Panthéon.
3. Nous avons donné deux fragments de cette frise à la première page de ce travail.

merveille de composition, de dessin, d'observation juste du geste et de l'expression. Cela est plein de grandeur et empreint d'un sentiment élevé, puissant et vrai. Dans les figures comme dans les ornements, il a su faire de l'archéologie pure : ton local, rehauts clairs, modelé sobre, mouvement accentué, sans que l'œil des classiques les plus délicats puisse être choqué de cette incorrection de dessin, de cet accent... barbare (comme ils disent) qui les détourne des productions de cette époque. L'aspect général est doux et riche, les couleurs sont chaudes et brillantes, l'harmonie générale est agréablement soutenue; enfin on trouve là réunies toutes les qualités essentielles de l'art décoratif du moyen âge, exprimées et rendues avec franchise et liberté par un artiste de premier ordre, car il faut bien remarquer que, non content de faire toutes les maquettes, tous les cartons (grandeur d'exécution), il mit souvent — qu'on nous passe l'expression — la main à la pâte et qu'il exécuta lui-même bon nombre de figures, notamment celles qui décorent le manteau de la cheminée des chevaliers de la Table ronde et celle de la pièce du donjon, ayant servi de chambre à coucher à l'empereur Napoléon III.

PAUL GOUT.

(La suite prochainement.)



VELAZQUEZ

(SIXIÈME ARTICLE[1])



On peut fixer à l'année 1638 la date de l'exécution du *Christ en croix* que Velazquez peignit pour la sacristie du couvent des religieuses de San-Placido et qui fait aujourd'hui partie des collections du Prado (n° 1055).

Apporté à Paris en 1826, en même temps que divers autres tableaux appartenant à la comtesse de Chinchon, épouse du prince de la Paix, le *Christ en croix* ne trouva point acquéreur pour le prix de vingt mille francs auquel il était évalué. Remporté en Espagne, il passa, en 1828, à la suite d'un legs, au duc de San-Fernando, qui l'offrit immédiatement au roi Ferdinand VII. Ce que raconte M. W. Stirling au sujet de cette peinture, qu'il suppose avoir été enlevée par le roi Joseph ou par quelqu'un de nos généraux pendant la guerre de l'Indépendance, est donc entièrement erroné. Assez de méfaits de ce genre restent à notre charge, sans qu'on en grossisse encore à plaisir le nombre.

La description donnée par M. Stirling pèche, en outre, par l'exacti-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 415, et t. XX, p. 229, 416, t. XXI, p. 122 et 525.

tude. Velazquez n'a pas peint de crâne, d'ossements ni de serpent emblématique au pied de la croix. Ces accessoires, ajoutés seulement vers le commencement du siècle au bas de la toile agrandie et alors que le tableau enlevé du couvent de San-Placido décorait la chapelle de Boadilla, résidence de la comtesse de Chinchon, ont naturellement disparu avec le changement de cadre.

Le *Christ en croix* présente une note à part dans l'œuvre de Velazquez; c'est une peinture d'aspect poignant et singulièrement poussée au tragique. Cloué au bois infamant, rendu dans ses détails pittoresques avec une exactitude effrayante, les pieds séparés et percés chacun d'un clou, conformément à la règle posée par saint Irénée et si compendieusement préconisée par Pacheco dans son *Arte de la pintura*, le Christ, finement modelé dans des tons ivoirins, se détache en clair sur un fond d'épaisses ténèbres. De son front, incliné à droite, pend, en une masse, sa longue chevelure toute trempée de la sueur de l'agonie et maculée par les gouttes sanglantes qui coulent sous les déchirures de la couronne d'épines. Du sang ruisselle de ses mains, de ses pieds et de son côté droit où, béante, s'ouvre la blessure du coup de lance. Pour peindre cette image lugubre et d'un caractère théâtral, Velazquez s'est certainement inspiré non du modèle vivant, mais de quelqu'une de ces sculptures coloriées, si goûtées de la dévotion espagnole pour leur naturalisme violent, et telles qu'en produisaient Alonso Cano et Martinez Montañez, ses contemporains et ses amis.

Vers la fin de la même année 1638, le duc François Ier, de Modène vint à Madrid pour être le parrain de l'infante Marie-Thérèse. Il demanda à Velazquez de faire son portrait, et l'en remercia par le don d'une magnifique chaîne d'or dont l'artiste se parait les jours de gala. Sur l'existence de ce portrait, loué par les biographes de Velazquez comme une œuvre des plus remarquables, les catalogues des collections privées ou publiques ne nous fournissent aucun renseignement plausible.

Même insuccès relativement au portrait en pied de l'amiral *Adrian Pulido Pareja*, peint par Velazquez en 1639, et au sujet duquel Palomino raconte une assez curieuse anecdote. Un jour que Philippe IV pénétrait dans l'atelier de Velazquez, il lui sembla apercevoir, posant devant l'artiste, l'amiral lui-même, qui avait cependant reçu depuis quelques jours les ordres les plus pressants pour aller prendre le commandement de son escadre. S'avançant vers le coupable, le roi l'interpella vivement : « Eh quoi, encore ici ! Ne t'ai-je donc pas congédié ? Et comment n'es-tu pas encore parti? » Le mutisme, l'immobilité du personnage firent aussitôt découvrir à Philippe la méprise dont il avait été

l'objet : se tournant alors vers Velazquez : « Je vous assure, dit-il, que j'y ai été parfaitement trompé. »

Toutes les écoles de peinture ont dans leurs traditions de semblables légendes. Le plus souvent elles font sourire. Mais nous demandons grâce pour celle-ci ; la mauvaise vue de Philippe, qui était très myope, et, surtout, l'étonnante illusion de vie que Velazquez a su communiquer à ses portraits, donnent véritablement au récit de Palomino quelque apparence de vraisemblance.

Deux répliques, avec quelques variantes, du portrait de l'amiral Pulido Pareja, sont signalées dans des collections anglaises : celles de lord Radnor et du duc de Bedford. Mais ni l'une ni l'autre ne pourraient être confondues avec l'original, qui, d'après Palomino, portait, en latin, la signature du maître, suivie de son titre de peintre de la Chambre, avec la date de 1639.

Le portrait appartenant au duc de Bedford a figuré à l'Exposition de Manchester. On y lit l'inscription suivante : *Adrian Pulido Pareja, capitan general de la Armada y flota de Nueva España, fallecio en la ciudad de Nueva Vera Cruz, 1664.* Or, Velazquez étant mort en 1660, il n'est guère possible, à moins d'échafauder tout un système de présomptions sur la postériorité de cette inscription, d'accepter comme certaine l'attribution dont les catalogues anglais, et Bürger tout le premier, ont cependant et sans hésiter fait honneur à l'artiste.

Palomino mentionne encore quelques personnages importants dont Velazquez reproduisit les traits pendant le laps de temps qui s'écoule entre son premier et son deuxième voyage en Italie (1649). Il cite : le portrait du poète Francisco de Quevedo, aujourd'hui dans la collection du duc de Wellington ; celui du cardinal Gaspar de Borja, — le même, peut-être, qui a fait partie de la galerie Salamanca ; — et encore, les portraits du marquis de la Lapilla, membre du Conseil des Indes, de Pereira et de Don Nicolas de Cardona ; ces deux derniers personnages occupaient des charges élevées dans la domesticité du palais.

C'est encore vers cette même époque que l'artiste fut chargé de peindre, sur son lit d'agonie, le confesseur de la reine, Simon de Roxas, mort en odeur de sainteté. Nous ne savons rien touchant le sort de cette intéressante ébauche.

Avec l'année 1640, nous abordons une période particulièrement féconde. A compter de cette date, les créations de l'artiste se présentent nombreuses, variées, les unes singulièrement puissantes, simplement admirables les autres, magistrales et superbes la plupart. Elles se succèdent et s'échelonnent jusqu'au moment où il fera sa deuxième excur-

sion en Italie; presque toutes se retrouvent au Musée du Prado.

En première ligne se place le *Portrait équestre du comte duc d'Olivarès*, peint autour des années 1640, 1641. La reconnaissance, l'attachement que Velazquez avait pour son protecteur et dont il ne cessa de donner des preuves, même après sa disgrâce, semblent bien, dans cette noble et fière peinture, être venus en aide au génie de l'artiste pour lui inspirer l'un de ses chefs-d'œuvre. Du médiocre politique, du triste et inhabile ministre de Philippe IV, qui jamais, de sa personne, ne prit part à aucune action de guerre, Velazquez a fait un héros, enlevant son cheval de bataille en avant de son armée à laquelle, son bâton de commandement à la main, il désigne l'ennemi d'un geste impérieux. Le mouvement, l'intensité d'action, l'irrésistible élan de ce groupe, jeté en rase campagne et peint tout entier en pleine lumière, atteignent à la plus extrême puissance de relief et d'illusion. En nulle autre œuvre — croyons-nous — on ne trouverait un dessin plus serré et aussi expressif, plus formel et aussi juste; et quant à la coloration, à la fois sobre et mâle, si bien observée dans ses valeurs comme dans ses rapports avec les caresses de la lumière, la vérité en est à ce point saisissante, qu'il ne nous semble pas que la nature elle-même puisse nous apparaître autrement. Non, l'art du peintre ne s'est encore jamais posé avec autant d'audace le problème de l'imitation de la vie, et nul ne le résoudra peut-être, et de longtemps, avec autant de perfection et de bonheur que l'a fait ici Velazquez.

De nombreuses études pour cette belle œuvre et des répliques de dimensions variées figurent dans plusieurs musées et collections particulières. On y rencontre aussi d'autres portraits d'Olivarès tantôt en pied, tantôt en buste, car Velazquez le peignit souvent. Il le représenta maintes fois dans l'exercice de sa charge de grand-écuyer, prenant part aux chasses royales, ou surveillant, dans le manège du palais, en présence du roi et de la reine, les leçons d'équitation du jeune prince Don Baltazar Carlos. Velazquez grava même à l'eau-forte un portrait en buste du comte-duc; le Musée de Berlin en possède une épreuve provenant de la collection de Cean Bermudez. Nous croyons encore pouvoir attribuer à Velazquez un autre petit portrait en buste, gravé au burin, dont l'unique épreuve connue a appartenu à D. Valentin Carderera, avant de faire partie de la collection d'estampes de la Bibliothèque nationale, à Madrid. Nous reviendrons plus à loisir, à la fin de cette étude, sur ces deux rares et curieux essais.

Bien que le *Portrait de D. Antonio Pimentel, comte de Benavente et gentilhomme de la chambre de Philippe IV,* — catalogué au Musée du

Prado sous le numéro 1090, — et peint, d'après le catalogue, entre les deux voyages d'Italie, soit lui-même une œuvre merveilleuse de vérité et de vie, nous nous bornerons à le mentionner, en remarquant toutefois que son exécution est on ne peut plus franche et délibérée, particulièrement dans les accessoires : l'armure damasquinée, le casque, les gantelets et l'écharpe d'un si beau ton rose passé, paraissent se rattacher déjà à la manière large, aisée, sommaire — *manera abreviada*, disent les Espagnols — qu'adopta Velazquez dans ses derniers ouvrages.

Le soulèvement du Portugal, la révolte de la Catalogne et le succès des armes françaises dans le Roussillon vinrent tirer Philippe IV de son apathie habituelle. Il résolut d'aller prendre lui-même le commandement de ses troupes réunies en Aragon et, au printemps de 1642, la maison royale y compris Velazquez, les nains, les bouffons et les comédiens de la cour reçurent l'ordre d'accompagner le roi à Saragosse. Mais il n'entrait sans doute pas dans les projets du comte-duc que ce voyage s'effectuât avec rapidité, car avant même d'atteindre Cuenca où il resta encore près d'un mois, s'amusant à chasser et à faire représenter la comédie, Philippe IV passa la plus grande partie du printemps dans la délicieuse possession royale d'Aranjuez. Ce séjour fournit à Velazquez l'occasion de peindre les deux grands paysages portant les numéros 1109 et 1110 au catalogue du Musée du Prado. Le premier offre la vue des *Jardins de l'île et de la fontaine des Tritons*, l'autre représente l'*Allée de la Reine :* l'un et l'autre sont peuplés d'élégantes et spirituelles petites figures.

L'année suivante est marquée par la disgrâce et l'exil du comte-duc d'Olivarès. Velazquez perdait en lui plus qu'un protecteur; aussi, son affliction fut-elle profonde. Mauvais courtisan, l'artiste ne sut point refuser au ministre tombé du pouvoir les témoignages de la sincérité de sa douleur; un moment même ses amis parurent craindre de le voir enveloppé dans la disgrâce du favori. Il n'en fut rien : Philippe IV avait besoin de lui pour seconder ou plutôt pour diriger l'inhabile marquis de Malpica qui occupait alors la charge de surintendant des travaux. Un ordre du roi, daté du 9 juin 1643 et conservé aux archives du palais, assigne à l'artiste des fonctions qui momentanément le placent dans la dépendance du surintendant. La morgue, l'orgueilleuse incapacité de Malpica ne purent s'accommoder longtemps des conseils de celui qu'il daignait tout au plus considérer à l'égal d'un artisan : des conflits s'élevèrent entre le patricien et l'artiste; le roi donna tort à son peintre[1].

1. Archives du palais de Madrid. Liasse 138.







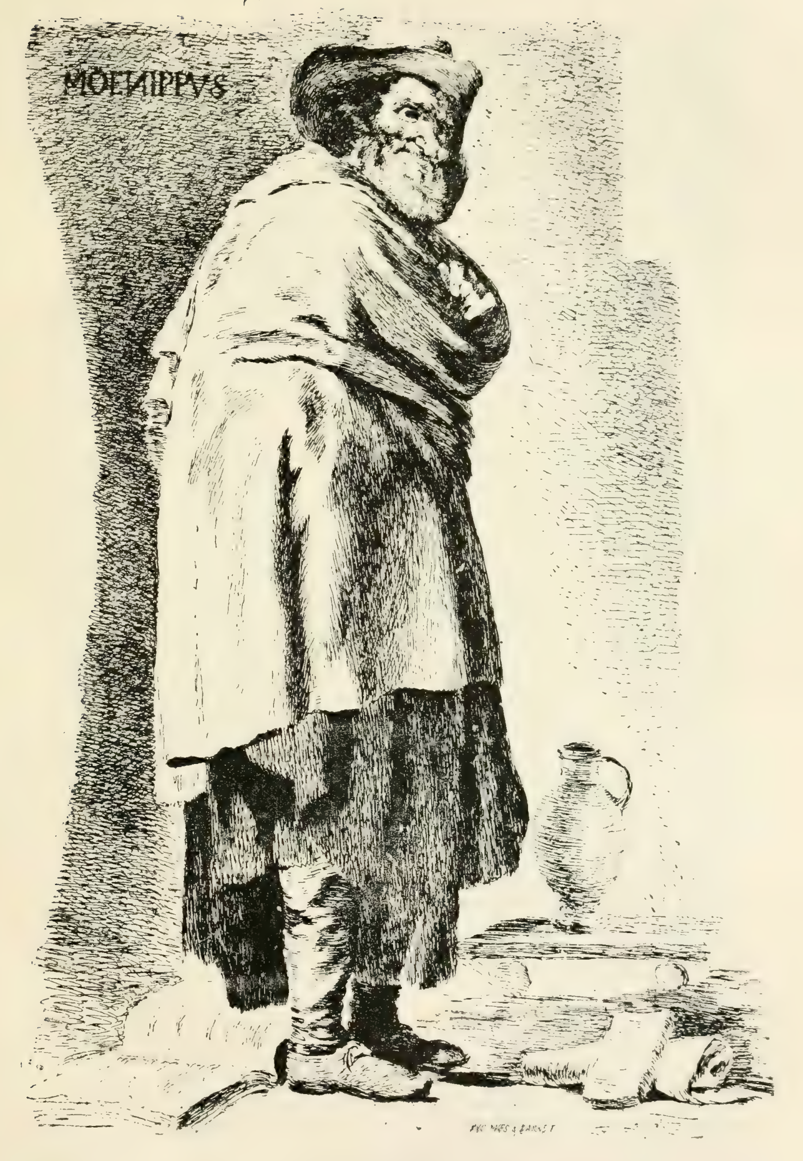
Velazquez pinx

Henry Guérard sc.

PORTRAIT DE PABLILLOS. BOUFFON DE PHILIPPE IV

(Musée de Madrid)

Gazette des Beaux Arts



MÉNIPPE.

(Fac-similé de l'eau-forte de Goya d'après le tableau de Velazquez.)

Pendant l'année 1643 et la suivante, Velazquez dut encore accompagner le roi en Aragon. Débarrassé de la tutelle d'Olivarès, Philippe avait enfin pris le commandement de ses troupes : il assiégeait Lerida. Le 7 août 1644, il réussit à s'emparer de cette place, où il fit son entrée triomphale, couvert de la demi-armure d'acier bruni, damasquinée d'or et portant le riche et élégant costume que Velazquez a fidèlement reproduit dans le portrait équestre nº 1066 qui est un des joyaux du Musée du Prado. Ce portrait date exactement de l'année 1644. Pour son exécution, Velazquez utilisa l'esquisse qu'il avait peinte en trois séances à Fraga, où le roi lui avait fait tout exprès disposer un atelier[1].

Les trois autres portraits équestres que possède le Musée de Madrid et qui représentent la reine *Isabelle de Bourbon, femme de Philippe IV*, *Philippe III et sa femme, Marguerite d'Autriche*, furent peints à la même époque. Pour les ressemblances de ces deux derniers personnages Velazquez dut nécessairement consulter les peintures de Pantoja de la Cruz et de Bartolome Gonzalez. Ses élèves, Martinez del Mazo, Villacis, Alfaro ou Carreño peut-être, l'aidèrent dans cet énorme travail. Dans les portraits des deux reines, exécutés de grandeur nature, la plus grande partie des vêtements, les harnais, les riches housses des chevaux et quelques autres détails sont d'une autre main que la sienne. L'achèvement du beau portrait de la reine Isabelle dut précéder de bien peu la mort de la fille de Henri IV : elle s'éteignit, en effet, le 6 octobre 1644.

Deux ans après mourait, à Saragosse, l'infant don Balthazar Carlos, l'héritier du trône[2]. Velazquez l'avait peint pour la dernière fois en 1643 ou 44, dans ce portrait en pied d'une si belle tournure, où le jeune prince est représenté la toison d'or au cou et entièrement vêtu de noir et qui est décrit sous le nº 1083 au catalogue du Musée de Madrid.

L'infant don Balthazar Carlos avait attaché à sa maison l'élève et le gendre de Velazquez, Martinez del Mazo; ce jeune peintre l'accompagna en Aragon. Sur les indications de l'infant, Mazo commença alors l'étude de la *Vue de Saragosse*, actuellement au Musée du Prado (nº 788); elle

1. *Comptes de dépenses*, aux archives du palais. Liasse 124.

2. « Ce prince (l'infant D. Baltazar Carlos) estoit d'un esprit hardy, mais sanguinaire et cruel, selon les marques qu'il en avoit données. On tient que ce qui l'enleva à tant d'Estats, dont il estoit regardé comme l'unique héritier, fut que Don Pedro d'Aragon, premier gentilhomme de sa chambre, ayant souffert qu'une nuit il couchast avec une fille de joye, il s'échauffa tant avec elle, que le lendemain il tomba malade d'une grosse fièvre. Les médecins, n'ayant pas sceu ce qui s'étoit passé, le saignèrent, et ainsi affoiblissant ses forces, dont la diminution causoit son mal, avancèrent sa fin. » *Voyage d'Espagne*. La Haye, 1695.

ne fut terminée qu'en 1647, comme le dit l'inscription placée sur un rocher à la droite du tableau. On sait que Velazquez est l'auteur des vivantes petites figures qu'on y voit groupées sur l'une et l'autre rive de l'Èbre.

Dans ce même atelier de Fraga, où le roi se désennuyait en se faisant peindre, Velazquez eut également pour modèle le nain *el Primo*. Il le représenta assis, au milieu d'une campagne déserte et montueuse, la tête couverte d'un chapeau noir aux larges ailes, de la forme de ceux qu'on nomme *chambergos*, tout vêtu de noir et occupé à feuilleter gravement un gros in-folio. A terre gisent d'autres livres, l'un d'eux est surmonté d'un encrier de corne où trempe une plume.

Le portrait de ce diminutif d'homme, sur le visage expressif duquel se lisent la finesse et l'esprit, et où l'on démêle une légère teinte de mélancolie, est, comme exécution, de la plus surprenante habileté. Avec deux couleurs, du noir et du blanc, dont il tire toute la riche gamme des gris, Velazquez est parvenu à créer une figure d'une réalité singulièrement puissante. Le noir des vêtements qui est la note dominante s'y nuance en teintes d'une variété, d'une transparence et d'une profondeur si réelles, si tangibles, qu'elles semblent creuser la toile. On sent la souplesse des tissus, on en distingue la nature et la richesse[1].

Les diverses représentations de nains, de monstres de nature, de bouffons et d'idiots qu'on trouve au Musée du Prado, furent exécutées pour la plupart à la même époque que le portrait d'*el Primo*, ou s'échelonnent entre les années 1644 et 1648. Nous rangeons dans cette catégorie l'*Enfant de Vallecas* (n° 1098 du catalogue), le *Bobo de Coria* (n° 1099), le nain *Sébastien de Morra* (n° 1096)[2] et le portrait en pied de ce bouffon, *truhan* ou *hombre de placer* — comme disent les inventaires de la maison de Philippe IV, — que l'ancien catalogue désignait sous ce titre : l'*Acteur* et auquel le nouveau rend un état civil en le baptisant : *Pablillos de Valladolid* (n° 1092).

On se demande quel pouvait bien être au fond l'emploi avouable de ce Scapin, tout de noir vêtu, avec sa mine d'entremetteur, son sourire équivoque et ses petits yeux ronds pétillants de malice. A qui donc en veut-il avec sa faconde et pourquoi ce geste si comiquement démons-

1. Nous relevons, dans un inventaire dressé après la mort de Charles II, la mention suivante, relative à ce portrait : « 455. *Item*. Otro retrato del Enano que llaman *el Primo* de mano del mismo Velazquez, tasado en 40 doblones. »

2. *Invent. de las pinturas del Alcazar; Testamentaria de D. Carlos II :* « 454. Un retrato del Enano Morra, de vara y media de alto, quasi en cuadro, de mano de Diego de Velazquez, tasado en 40 doblones ».

tratif? Acculé, à bout d'arguments, le fourbe ment-il pour son compte ou pour le compte d'autrui? On voudrait savoir. Mais les chroniques du temps, même les plus indiscrètes, sont restées muettes quant aux qualités et mérites particuliers de cet énigmatique personnage.

C'est, au surplus, à force de patientes investigations que l'érudit auteur du nouveau catalogue du Musée du Prado est parvenu à reconstituer une individualité et comme une physionomie propre à chacune de ces étranges figures d'avortons, de niais et d'*hommes de plaisir* qu'on voit fourmiller dans la domesticité de Philippe IV. Il lui a fallu compulser les inventaires, interroger les comptes de rations journalières qu'allouait à chacun, en nature ou en argent la royale *Dispensa*, et, même, dépouiller les rôles de distribution des costumes — *vestidos de merced* — dont la libéralité du monarque gratifiait annuellement tout ce personnel baroque, y compris les barbiers, les *mozos de retrete*, les cordonniers, les écuyers de pied, les gardiens des levriers et jusqu'à son propre peintre don Diego Velazquez.

Grâce aux recherches de M. de Madrazo, nous savons à cette heure et à n'en plus douter, que Velazquez a peint le bouffon *Pernia* sous les traits de ce *Barberousse* de comédie que l'ancien catalogue avait eu le tort de prendre au sérieux; nous pouvons désigner par son nom de *Don Antonio el inglès*, ce nain, à la longue chevelure coquettement nouée d'un nœud rose, magnifiquement vêtu de drap d'or et couvert de riches dentelles, qui mène en laisse, son feutre emplumé à la main, une grande chienne tachetée de noir et blanc, presque aussi haute que lui; nous savons enfin que le vieux reître, habillé comme au temps de Philippe III d'un costume noir, rose et violet pâle, et qui a fourni à Velazquez l'occasion de peindre un chef-d'œuvre, s'appelait — de son surnom bien entendu — *Don Juan de Austria*, et que c'est là tout ce qu'il avait de commun avec le vainqueur de Lépante. La belle eau-forte de M. Rajon que nous avons publiée en peut donner une excellente idée.

Ces trois derniers portraits, destinés sans doute à compléter la décoration de quelque salle au Pardo, à la Torre de la Parada ou même à l'ancien Alcazar, déjà transformé en un palais plein de richesses d'art et de merveilles par les soins du peintre de Philippe IV, ne datent que des dix dernières années de la vie de l'artiste; comme l'*Ésope* et le *Ménippe* (nos 1100 et 1101 du catalogue) qu'il est permis de rattacher à cette série de grotesques, ils appartiennent à sa plus libre exécution.

Il s'en faut que le Musée de Madrid ait recueilli toutes les représentations de nains, de bouffons et de personnages hétéroclites que peignit

Velazquez : le marquis de Léganès lui en avait commandé et en possédait quelques-unes, qui passèrent plus tard dans la collection d'Altamira. D'un autre côté, d'anciens inventaires royaux mentionnent plusieurs peintures du même genre qui ont disparu.

Nous signalons notamment un portrait de *Cardenas le Toreador, son chapeau à la main;* celui d'un bouffon appelé *Calabacillas, tenant un portrait dans une main et un billet dans l'autre,* et un autre encore désigné comme étant le portrait d'*Ochoa, portier du palais, présentant des papiers*

Dans son énumération des tableaux du maître qui, de son temps, faisaient partie de la décoration du palais de l'Oriente, Cean Bermudez cite le portrait d'un vieillard appelé l'*Alcalde Ronquillo* que Goya a gravé à l'eau-forte.

Enfin, Ponz, dans le *Viage de España,* décrivant les tableaux encore placés dans le palais du Retiro, à la fin du XVIII[e] siècle, parle d'un portrait de bouffon, « *s'amusant avec un petit moulin de papier,* » et d'un autre encore — *y alguno mas* — qu'il dit être peints, l'un et l'autre, dans la manière de Velazquez. Le portrait du bouffon — *divertido con un molinillo de papel* — se trouve aujourd'hui dans la collection de M. Maurice Cottier.

PAUL LEFORT.

(*La suite prochainement.*)



BIBLIOGRAPHIE

LES ILLUSTRATIONS DES ÉCRITS DE JÉROME SAVONAROLE

AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE[1].



Il est bon de saisir toutes les occasions qui nous reportent aux saines et fortes époques du génie humain. Le livre dont nous allons dire quelques mots nous conduit sur des rives d'une beauté éternelle.

Un épanouissement d'art aussi immense que celui de l'Italie dans la seconde moitié du XVe siècle devait avoir son contre-coup sur l'art de la gravure. Si les productions de la gravure sur bois sont restées inférieures, quant à l'exécution matérielle, à ce qu'elles furent en Allemagne ou dans les Pays-Bas à la même époque, elles se relèvent par un goût très pur, un style original, une exquise élégance de composition, une saveur de terroir inestimable, et, comme qualité d'art, elles ne sont surpassées, je dirai presque égalées, que par les chefs-d'œuvre des écoles de Bâle, de Lyon et de Paris, fruits plus tardifs de la Renaissance. On les a jusqu'à présent un peu méconnues, par cette raison qu'on les a peu connues. Les livres italiens illustrés de gravures sur bois, recherchés en Angleterre, n'ont pas excité chez nos bibliophiles les mêmes convoitises que ceux signés des noms d'Holbein, du Petit Bernard et de Geoffroy Tory. La vogue y vient cependant peu à peu, et un bel exemplaire de l'édition aldine de 1497 du *Songe de Poliphile* se vend, comme on dit, crins, queue et oreilles. Ce n'est vraiment que justice, car dans cette classe de livres la rareté est un condiment certain de la curiosité. Quoique les presses de Florence, de

1. *Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole publiées en Italie au XVe et au XVIe siècle, et les paroles de Savonarole sur l'Art*, par M. Gustave Gruyer. Ouvrage accompagné de trente-trois gravures exécutées, d'après les bois originaux, par MM. A. Pilinski et fils. Paris, Firmin-Didot, 1880, 1 vol. in-4° de 220 pages, tiré à 300 exemplaires sur papier de Hollande. Prix : 30 francs.

Venise, de Parme, de Ferrare, de Milan aient fourni, dans les vingt dernières années du xve siècle, un nombre vraiment considérable de livres ornés de gravures sur bois, ceux-ci ont peu passé les Alpes, et nous ne connaissons guère en France que M. Eugène Piot qui ait pu, grâce à ses voyages répétés dans la Péninsule, en réunir une collection à peu près complète. M. Ambroise Firmin-Didot, dans son incomparable bibliothèque de livres à figures dont la dispersion est à jamais regrettable, en avait aussi recueilli une suite des plus précieuses, dont le souvenir et la description nous sont au moins conservés par son excellent catalogue. Nous ne parlons pas de la Bibliothèque nationale, plus riche qu'aucune autre au monde en éditions des deux premiers siècles



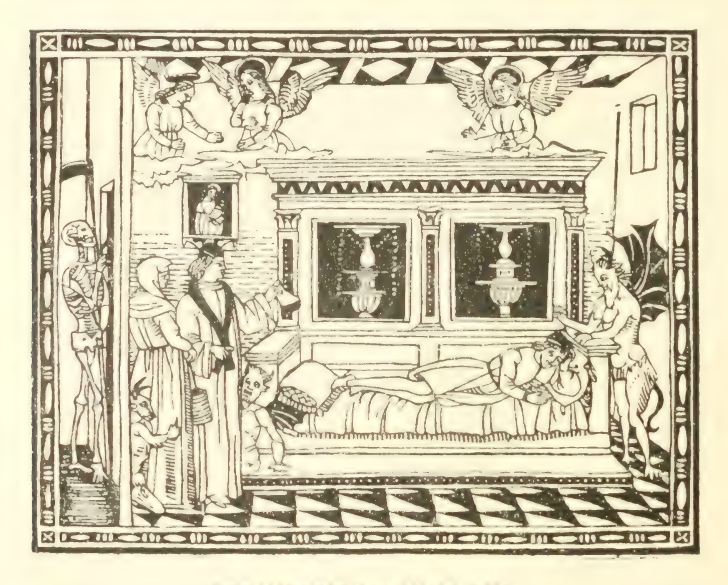
PORTRAIT DE SAVONAROLE.

(*Prediche sop ra li Salmi,* Venise, 1539.)

de l'imprimerie et, ce que le public ignore généralement, en livres à gravures des plus rares.

Nous ne saurions trop désirer qu'une bibliographie bien classée et suffisamment développée des livres italiens ornés de gravures sur bois soit entreprise par un esprit critique. Presque tout est à faire dans ce sens; le terrain est riche et inexploré. On pourrait d'ailleurs en dire autant de toute l'histoire de la gravure sur bois, au point de vue de la bibliographie des livres illustrés. Ce que l'on fait pour le xviiie siècle devrait, à un titre autrement sérieux, être tenté pour le xve et le xvie. Il est vrai que les recherches sont ici singulièrement plus longues et plus compliquées, tellement compliquées que la vie entière d'un homme ne serait pas de trop pour mener à bout une bonne histoire de la gravure sur bois.

Renouvier, dans son excellent ouvrage des *Types et Manières des maîtres graveurs,* en a posé les principaux jalons et pour ainsi dire construit le squelette; mais cela ne nous suffit plus. M. Didot a fait entrer, dans son *Essai sur l'histoire de la gravure sur bois,* une sorte de résumé du catalogue de sa bibliothèque, et, par suite de sa compétence spéciale, un grand nombre de renseignements bibliographiques qui, certes, ne sont pas à dédaigner, mais qui, par suite d'un manque de preuves rigoureuses et de déductions sévères, ont par elles-mêmes plus obscurci qu'éclairci des



UN MALADE SUR SON LIT DE MORT.

(*Art de bien mourir,* circa 1496.)

questions, déjà très obscures par elles-mêmes. Aussi est-ce avec une véritable reconnaissance que nous devons accueillir un ouvrage aussi étudié, aussi consciencieux, aussi rempli d'indications que celui de M. Gustave Gruyer sur les *Illustrations des écrits de Savonarole au* XVe *et au* XVIe *siècle.*

Les œuvres du fécond prédicateur ont paru presque toutes à Florence et à Venise : à Florence, tant que vécut le frère; à Venise, après son supplice. Avant de paraître groupés en volumes, les opuscules étaient imprimés au fur et à mesure, en plaquettes. Ces plaquettes, illustrées chacune d'une ou plusieurs gravures sur bois, n'avaient été jusqu'à présent l'objet d'aucun travail spécial. Très nombreuses, puisque d'une quarantaine d'opuscules il a été fait de chacune, en l'espace d'un demi-siècle, plusieurs éditions, elles sont en même temps très rares. M. Gruyer les a rencontrées en quantité





MOINE CUEILLANT DES FLEURS.

(*Fior di virtù*, Venise, 1492.)

considérable à la Bibliothèque de la rue de Richelieu. Une bibliothèque ignorée, celle du Protestantisme, à Paris, lui a fourni aussi de précieux documents; Savonarole y est sans doute rangé, et avec raison, comme un des précurseurs de la Réforme.

Beaucoup des éditions anciennes des opuscules de Savonarole, principalement celles de Florence, ne portent pas de date, et les différences de style entre les gravures ne sont pas, souvent, assez accusées pour en déterminer l'époque relative; enfin un certain nombre a servi dans des éditions postérieures à la date réelle des bois. M. Gustave Gruyer, en présence des difficultés d'un classement chronologique, a préféré le classement par familles de sujets. Nous ne saurions l'en blâmer, tout en regrettant un peu les enseignements de la chronologie. Les sujets les plus nombreux sont empruntés au



DEUX MOINES GARROTTÉS EN PRÉSENCE D'UN ÉVÊQUE ET D'UNE RELIGIEUSE.

(*Décaméron*, Venise, 1492.)

Nouveau Testament, les plus intéressants comme style sont ceux empruntés à la vie monastique du temps et à l'histoire même de Savonarole.

C'est en 1492 seulement qu'apparaissent les premiers opuscules de Savonarole, ornés de gravures. Les plus remarquablement illustrés sont de Florence et ont été édités par Lorenzo Morgiani, Giovanni di Magonza, Antonio Mischomini et Francesco Bonaccorsi. On peut comparer ces ravissantes, naïves et juvéniles compositions aux nielles et aux plaquettes en bronze du même temps ; quelques-unes n'ont pas un moindre mérite. Il est malheureusement impossible de percer l'anonymat qui les enveloppe, et, comme M. Gruyer, nous gardons une prudente réserve devant les noms qui ont été mis en avant, sauf peut-être pour celui de Filippino Lippi. Le seul monogramme relevé jusqu'ici est le monogramme L. A. dans un encadrement. Elles sont d'ailleurs d'une infinité de mains.

Toutes les éditions vénitiennes sont datées ; elles sont dues principalement aux éditeurs Lazaro di Soardi, Bernardino Benaglio, Agostino de Zanni et Cesare Arrivabene. Comparées aux illustrations florentines, celles de Venise sont plus élégantes, plus

fines, surtout plus nettes d'exécution, mais moins fortes d'invention et moins caractéristiques. Elles sont postérieures, et le beau moment de la gravure sur bois, en Italie, ne s'étend guère en deçà et au delà des dix dernières années du xve siècle. Pendant ces années suprêmes, d'admirables chefs-d'œuvre, marqués au coin du plus pur génie italien, naissent dans les centres typographiques du Nord. Il nous suffit de rappeler, avec le *Songe de Poliphile* (Alde, 1497), le plus beau de tous les livres illustrés, la *Bible de Mallarmi* (Venise, 1498); le *Dante,* avec le commentaire de Christoforo Landino (Venise, 1491); le *Fasciculus de medicina,* de Petrus de Montagnana (Venise, 1497); le *De plurimis claris selectisque mulieribus,* de Philippe de Bergame (Ferrare, 1497); la *Vita de sancto Hieronymo* (Ferrare, 1497); les *Divote medi-*



UNE BOUTIQUE DE CORDONNIER.

(*Décaméron*, Venise, 1492.)

tationi sopra la Passione (Florence, s. d.); l'*Opera nuova contemplativa,* de Vavassore (Venise, s. d.), avec les figures xylographiques de Juan Andrea; l'*Art de bien mourir,* du cardinal de Fermo (Florence, s. d.); les *Métamorphoses* d'Ovide (Venise, 1497), et celles de Parme; l'*Hérodote,* le *Décaméron* de Boccace, les *Nouvelles* de Masuccio et les *Fior di virtù,* imprimés à Venise au même moment. M. Gruyer a pensé, avec raison, qu'il était indispensable de les rapprocher des illustrations des écrits de Savonarole et que l'on ne pouvait étudier les uns sans les autres. Un certain nombre sont de la même main, et M. Gruyer ne s'est pas interdit d'en faire reproduire quelques-unes par M. Pilinski. Nous donnons ici le *Moine cueillant des fleurs,* dans le jardin idéal de la vertu, bois tiré du ravissant et rarissime petit volume intitulé *Fior di virtù,* imprimé à Venise en 1492, et deux petites figures empruntées au *Décaméron,* de la même année et de la même ville, imprimé par Giovanni et Gregorio de Gregoriis.

A la suite de sa dissertation, M. Gruyer a recueilli les paroles de Savonarole sur l'art, paroles d'une couleur plus souvent mystique qu'esthétique, mais qui cependant

sont un motif de plus de laver du reproche de barbarie la mémoire de Savonarole. Les gravures qui illustrent ses écrits témoigneraient déjà de son goût pour les formes idéales de l'art, si l'amitié d'hommes tels que Politien, Marcile Ficin, Zanobi Acciajuoli, Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, le Cronaca, Andrea della Robbia, Giovanni delle Corniole, Fra Bartolommeo, n'avait pris soin par avance de le réhabiliter.

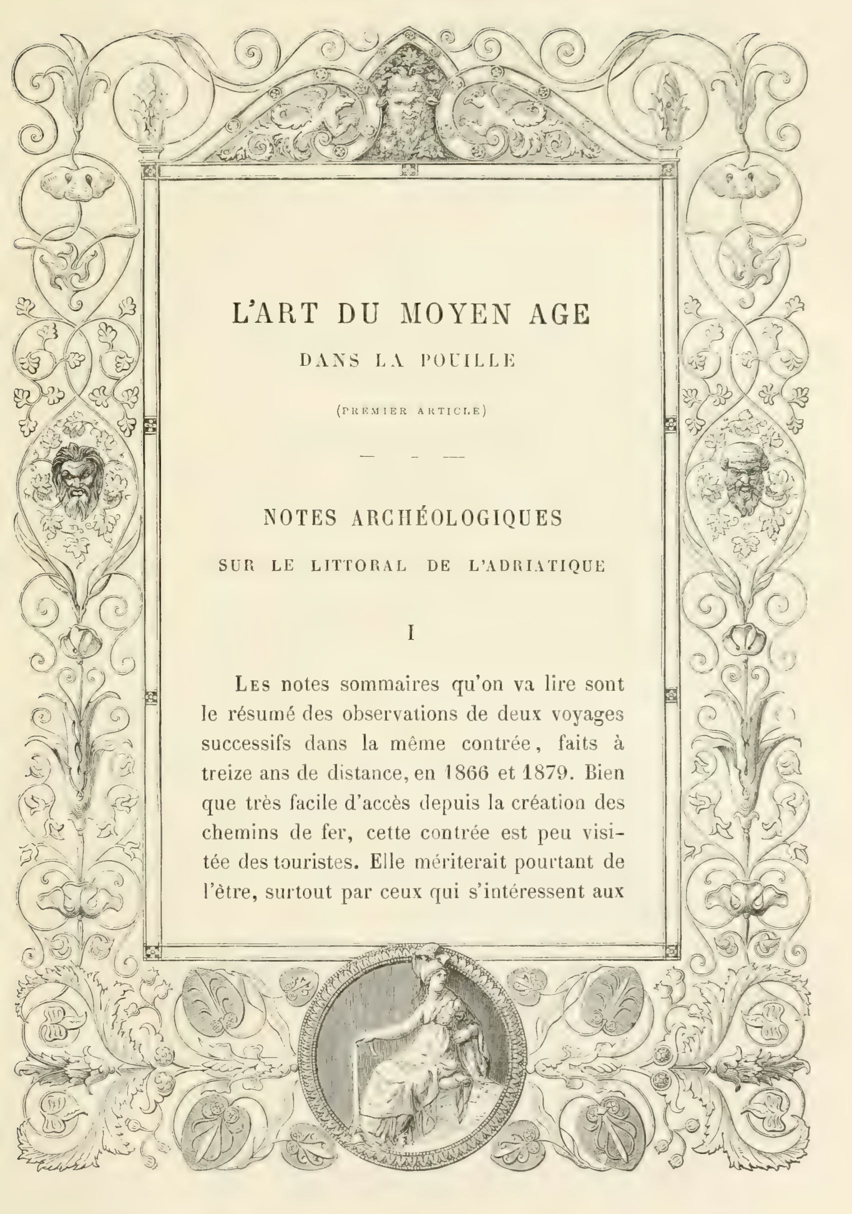
L'exécution typographique de l'ouvrage de M. Gruyer est de tous points digne d'éloges. Les reproductions de M. Pilinski sont d'une fidélité parfaite et remplacent pour le plaisir des yeux la vue des originaux. La maison Didot s'est honorée en publiant pour les délicats cet ouvrage tiré à petit nombre.

LOUIS GONSE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [1072]



L'ART DU MOYEN AGE

DANS LA POUILLE

(PREMIER ARTICLE)

— – —

NOTES ARCHÉOLOGIQUES

SUR LE LITTORAL DE L'ADRIATIQUE

I

Les notes sommaires qu'on va lire sont le résumé des observations de deux voyages successifs dans la même contrée, faits à treize ans de distance, en 1866 et 1879. Bien que très facile d'accès depuis la création des chemins de fer, cette contrée est peu visitée des touristes. Elle mériterait pourtant de l'être, surtout par ceux qui s'intéressent aux

études de l'antiquité et du moyen âge. Les monuments et les grands souvenirs de ces deux époques y abondent, et l'aspect de la nature y est charmant une fois que l'on a franchi la plaine nue de la Capitanate. Mon seul objet ici est d'y attirer quelques voyageurs archéologues par une brève indication des principaux trésors d'art du moyen âge qu'ils y rencontreront sur leur route.

Victor Baltard, dans le bel ouvrage publié aux frais du duc de Luynes, dont le texte a été rédigé par Huillard-Bréholles, n'a fait qu'effleurer le sujet. Il ne semble pas avoir visité plusieurs des localités les plus intéressantes et dans celles où il a exécuté des dessins son choix m'a souvent étonné. Il a laissé de côté des monuments d'un intérêt de premier ordre, et ses planches ne contiennent pas le quart de ce qui mérite d'être publié dans la région. Son étude sur l'admirable cathédrale de Trani est tout à fait insuffisante ; à Canosa il a relevé le mausolée de Bohémond, mais non l'importante cathédrale byzantine à laquelle il est attenant ; à Bari, il donne l'abside de la cathédrale, mais il a négligé l'église de Saint-Nicolas, qui est pourtant d'une bien autre valeur, etc., etc. Les observations de M. Léon Palustre, le seul voyageur qui se soit, à ma connaissance, occupé du sujet depuis Baltard, suppléent heureusement à quelques-unes de ses lacunes. Mais elles sont à leur tour loin d'être complètes et j'en trouve, dans bien des cas, l'esprit un peu injuste ; l'auteur est trop préoccupé de plaider constamment la supériorité des monuments de notre pays aux mêmes époques.

Il importe qu'un architecte habile aille aujourd'hui dans la Pouille continuer, avec l'expérience que l'on a maintenant de l'art du moyen âge, les études de Victor Baltard et nous en rapporte un livre qui fasse enfin connaître comme elle le mérite une remarquable école d'architectes, à laquelle on n'a pas assigné jusqu'ici la place qu'elle mérite. On y verra comment cette école, d'abord soumise, au XIe siècle, à l'influence byzantine qu'avait implantée dans le midi de l'Italie la domination des empereurs de Constantinople et à laquelle se mêlaient des éléments arabes, s'en émancipe au XIIe siècle en prenant une empreinte française incontestable, plus marquée dans l'ancienne Apulie que dans aucune autre partie de la Péninsule et qui se continue encore au XIIIe siècle. L'architecture de la Pouille pendant deux siècles, et surtout au XIIe, est bien proprement *normande*, non seulement par l'origine des princes sous lesquels elle se développe, mais aussi par l'action venue d'au delà des monts qui s'exerce puissamment sur elle, sans pourtant aller jusqu'à l'empêcher d'avoir une réelle originalité. Je ne m'aventure pas en prédisant un succès considérable à l'artiste qui entreprendra cette étude. Et je serais

heureux si mes notes pouvaient lui faciliter sa tâche, lui épargner des tâtonnements et des recherches inutiles en lui indiquant à l'avance les points importants à visiter, du moins dans la région du littoral, que j'ai seule parcourue. Il m'a fallu, en effet, réserver pour un autre voyage les localités non moins intéressantes qui se trouvent plus loin de la côte, dans l'intérieur des terres, à l'entrée des montagnes, comme Melfi, Venosa et Minervino.

TERMOLI.

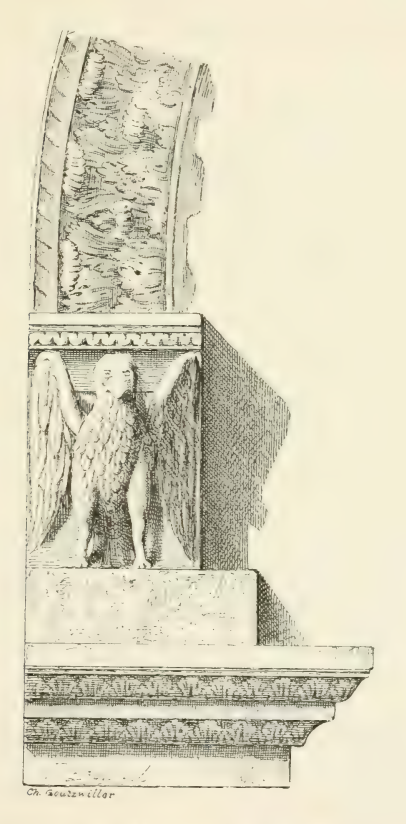
Termoli, que ne mentionne aucun écrivain classique, mais dont le nom latin du moyen âge, *Termulæ*, remonte évidemment à l'antiquité, appartient aujourd'hui à la province de Capitanate. Aux temps antiques elle faisait encore partie du Samnium et du territoire des Frentani, qui allait jusqu'au fleuve Frento, le Fortore actuel, d'où ce peuple tirait son nom. C'est une petite ville de quelques milliers d'habitants à peine, « la plus sale de la côte de l'Adriatique, » disent les guides du voyageur, et certes cette réputation n'est pas usurpée. Dans ma carrière de voyageur je n'ai rien vu d'aussi repoussant de saleté que la vieille cité de Termoli, si ce n'est peut-être la ville haute de Syra, qu'elle m'a rappelé par bien des traits. C'est un dédale de petites ruelles au milieu de maisons croulantes, à demi ruinées depuis le sac par les Turcs en 1567, et de l'aspect le plus misérable ; un fumier gluant et infect que le soleil ne parvient pas à sécher, y couvre d'une couche épaisse le pavé plein de trous et de fondrières. Dans cette fange grouillent pêle-mêle des enfants déguenillés et à demi nus, et un peuple de cochons noirs, beaucoup plus nombreux que les habitants de notre espèce. Nulle part, si ce n'est dans certains villages de l'Irlande, on ne voit pareille promiscuité d'existence entre les humains et les porcs. Ici, sur le pas d'une porte, une vieille femme est assise, avec une énorme truie couchée à ses pieds; la bête sommeille voluptueusement, le ventre au soleil, le dos dans les ordures, la tête reposant sur les genoux de sa maîtresse comme celle d'un chien favori. Là, le regard, plongeant dans l'intérieur d'une maison, laisse apercevoir, sur la terre battue qui forme le plancher, un enfant vêtu d'une simple chemise et un jeune goret, couchés et dormant ensemble en se tenant embrassés. C'est une fraternité vraiment touchante, et dont le spectacle amuserait si l'on ne se sentait pas, en parcourant les rues, bientôt envahi par des légions de parasites qui pullulent dans cette saleté. La ville neuve, qui s'est bâtie depuis quelques années auprès de la station du chemin de fer, a des maisons construites d'hier,

encore en partie éparses dans les champs, sans physionomie, des rues plus larges mais sans pavé, dont la moindre pluie fait des marécages; les porcs y sont moins nombreux; mais elle n'est malgré cela pas beaucoup moins sale. Il faut être bien pressé par la faim pour se décider à manger dans l'unique hôtel qu'on y rencontre. Quant à y coucher, si j'étais jamais condamné à passer une nuit à Termoli, j'aimerais cent fois mieux aller dormir en plein air dans les champs, au risque d'y attraper la fièvre. Pourtant, me dit-on, il vient ici dans la saison plusieurs centaines de familles pour prendre les bains de mer. C'est des Abruzzes que descendent ces baigneurs; dans quelles conditions vivent-ils chez eux pour trouver de l'agrément à une villégiature dans cet endroit sordide?

Quelque répugnant que soit Termoli, c'est un lieu qui vaut un arrêt du voyageur. La situation de la vieille ville sur un rocher qui s'avance au milieu des flots, les surplombant à pic à une grande hauteur, est des plus pittoresques. On a de là une vue superbe, d'un côté sur l'âpre chaîne des Abruzzes, dominée par le sommet de la Majella, de l'autre sur la mer, où l'on aperçoit, à 40 kilomètres au nord-est, les îles Tremiti, les *Insulæ Diomedeæ* de la géographie classique, qui possédaient, dit-on, le tombeau de Diomède, tandis qu'au sud l'horizon est fermé par le mont Gargano, qui forme ici l'éperon de la botte de l'Italie. Surtout Termoli offre à l'archéologue une cathédrale dont la façade du XII[e] siècle a de la saveur et de l'intérêt. L'accent en est sauvage, les sculptures barbares, mais l'ensemble a de la tournure et du caractère. Une inscription y donne pour auteur un nommé *Johannes Grimaldi*, et pour date le pontificat d'un pape Pascal, lequel ne peut être que Guy de Crême, opposé sous ce nom comme antipape à Alexandre III par l'empereur Frédéric Barberousse. C'est un curieux spécimen de ce qu'était alors dans ces contrées l'art de l'architecte et du sculpteur, et le contraste qu'il offre avec la floraison qui s'épanouissait au même moment bien près de là, dans les domaines des Normands, est instructif.

A vingt-cinq kilomètres au delà de Termoli, le chemin de fer franchit le Fortore; on entre dans l'ancienne Apulie, dans la partie qui était avant la conquête romaine le pays des Dauniens. On traverse Ripalta, qui vit en 1054 les Normands se jeter aux pieds du pape Léon IX, qu'ils venaient de battre et de faire prisonnier, pour lui demander sa bénédiction, mais en même temps ne le relâcher qu'après lui avoir fait donner à leurs chefs Humfroi et Robert Guiscard l'investiture de la Pouille et de la Calabre. La voie quitte alors le bord de la mer pour s'enfoncer dans l'ennuyeuse plaine du Tavoliere di Puglia, comprise entre le Gargano à

l'est et la chaîne de l'Apennin à l'ouest, plaine sans ondulations, sans un arbre, et auprès de laquelle la Beauce elle-même paraîtrait riante et variée. Cette plaine immense, dont la monotonie n'est pas suffisamment rachetée par l'horizon de montagnes qui la termine de deux côtés, était



DÉTAIL DE L'ARC DU PALAIS DE FOGGIA.

du moins autrefois animée pendant les mois d'hiver par les immenses troupeaux transhumants qui y descendaient des montagnes. On y comptait à la fin du XVI[e] siècle jusqu'à 4 millions et demi de moutons. Aujourd'hui le progrès de l'agriculture et la suppression des tyranniques mesures fiscales qui imposaient le pâturage forcé sans permettre aux

propriétaires d'exploiter autrement le sol, tendent à y substituer la production des céréales sur la plus vaste échelle. La richesse du pays y gagne, mais non son aspect pittoresque.

FOGGIA.

C'est au centre de la plaine que s'élève la ville populeuse qui depuis le moyen âge est le chef-lieu de la Capitanate. Foggia n'a pas une origine antique; elle a remplacé l'ancienne cité d'Arpi, appelée Argyrippa des Grecs, qui lui donnaient Diomède pour fondateur. Arpi était la cité principale du peuple des Dauniens et n'a laissé que des ruines insignifiantes, éloignées de Foggia d'environ huit kilomètres dans la direction du Nord. La substitution d'une ville à l'autre, le déplacement du centre de la population a dû s'opérer sous la domination des Byzantins, mais on en ignore la date précise. En tous cas, Foggia existait déjà lors de l'établissement des Normands, sous lesquels elle prit un rapide développement. Sa fortune a été toute commerciale et administrative ; elle était le grand marché où les pâtres de la plaine environnante venaient s'approvisionner et vendre les produits de leurs troupeaux, le siège des employés du fisc chargés de percevoir l'impôt qui se levait sur ces troupeaux. Aussi, dans toutes les guerres qui ont ravagé pendant des siècles cette portion de l'Italie, la possession de Foggia était-elle considérée comme une chose capitale ; elle assurait immédiatement de grandes ressources financières. C'est pour la commander, avec toute la plaine, que Frédéric II choisit Lucera, située à dix-sept kilomètres de là dans une position stratégique que l'on a regardée de tout temps comme la clef du pays, pour y installer la colonie de Sarrasins qu'il avait su attacher à sa personne par les liens d'un dévouement aveugle et absolu. Les Romains avaient fait de même quand ils avaient établi sur le même emplacement, aussitôt qu'ils avaient pris pied en Apulie, leur colonie militaire de Luceria.

Foggia compte aujourd'hui bien près de trente-neuf mille habitants. Renversée de fond en comble par un tremblement de terre en 1731, c'est une ville toute moderne, propre et animée, qui plaît beaucoup aux bourgeois et aux commis-voyageurs. Les rues en sont singulièrement larges ; les maisons, solidement voûtées, aux toits plats, n'ont généralement qu'un étage au-dessus du rez-de-chaussée. Tout ceci est manifestement conçu pour éviter, en cas de nouveau tremblement de

terre, le retour d'un désastre pareil à celui que la ville a subi il y a un siècle et demi.

Grâce à cette destruction, Foggia n'a gardé que bien peu de vestiges de son brillant passé du moyen âge. Mais ce qui en subsiste a une réelle valeur. La cathédrale, où Manfred fut couronné en 1258, devait être, parmi les églises normandes de la Pouille, une des plus grandes et des plus pures de style. Malheureusement il n'en est demeuré debout qu'un lambeau, la moitié de la façade, que l'on a eu le bon goût, au siècle dernier, de conserver en l'englobant dans la construction nouvelle. C'en est du moins assez pour juger de ce que l'édifice, quand il était complet, avait de majesté simple et d'imposante tournure, et pour faire déplorer la perte du reste.

Tout auprès, un débris du même genre marque l'emplacement du



AUGUSTALE D'OR, MONNAIE DE FRÉDÉRIC II.

palais de l'empereur Frédéric II, qui aimait le séjour de Foggia et s'y sentait en sûreté près de ses Sarrasins. C'est un arc de beau style, qui devait en former l'entrée principale et qui est aujourd'hui engagé dans la façade d'une maison particulière. Deux rangs de feuillage finement sculpté en décorent l'archivolte, dont les retombées sont reçues par deux aigles de face, tout à fait pareils à ceux qui sont figurés au revers des *augustales* d'or de l'empereur. Chacun de ces aigles repose sur un socle, au-dessus d'une imposte richement ornée. Dans la maçonnerie moderne qui remplit l'arceau surmontant la porte de la maison, l'on a encastré une pierre provenant de la façade du palais. Elle porte une triple inscription qui en donne la date.

D'abord on y lit, dans une première ligne, sur le bandeau supérieur de l'encadrement : *Sic Cesar fieri iussit opus istũ proto*(*ncius*) *Bartholomeus sic cõstruxit illud*. Dans l'intérieur du cadre, en trois lignes : *A*(*nno*) *ab ĩcarnatiõe* MCCXXIII, *m*(*ense*) *iunii*, XI *ind*(*ictione*), *r*(*egnante*) *d*(*omi*)*no no*(*stro*) *Frederico imp*(*er*)*atore R*(*omanorum*) *s*(*em*)*p*(*e*)*r aug*(*usto*) *a*(*nno*) III *et rege Sicil*(*i*)*e a*(*nno*) XXVI — *hoc opus felicit*(*er*) *inceptum est p*(*re*)*phato d*(*omi*)*no pr*(*ecip*)*iente*. Enfin, plus bas encore,

sur le bandeau inférieur du cadre, deux vers léonins sont disposés en une seule ligne ; ils disent :

Hoc fieri jussit Fredericus Cesar ut urbs sit
Fogia regalis sedes inclita imperialis.

L'année 1223 est celle où avait eu lieu, dans le mois de mars, l'Assemblée de Frentino, dans laquelle Frédéric s'était rencontré avec le pape Honorius III et avait arrêté le plan d'une croisade, l'année où il se fiança avec Yolande, fille de Jean de Brienne, le roi titulaire de Jérusalem.

Les deux vers par lesquels l'inscription se termine ont tout à fait la tournure des épigrammes latines, tantôt élogieuses et tantôt satiriques, que Frédéric II se plaisait à composer pour faire inscrire au-dessus des portes des villes de ses États. On ne se tromperait donc pas, je crois, en la comprenant dans le recueil des œuvres poétiques de cet empereur. Mais il y a mieux. Frédéric, intelligence supérieure au travers de ses vices, nature d'artiste en même temps que de politique, esprit singulièrement cultivé pour son temps, épris de tous les raffinements et de toutes les élégances, se piquait d'exercer les arts comme la poésie. Il avait la prétention d'être un maître en architecture. Nous savons, par des témoignages formels, que c'est lui-même qui donna les plans et les dessins pour la construction du château de Capoue. Il me paraît ressortir formellement de l'inscription que je viens de rapporter, qu'il avait fait de même pour son palais de Foggia. Les termes remarquablement précis de la première ligne impliquent cette conclusion. C'est tel qu'on le voit, tel que l'a construit Barthélemy, que l'empereur a ordonné de le faire, SIC *fieri jussit*... SIC *construxit;* la répétition de l'adverbe *sic* est absolument significative et révèle l'emploi d'un modèle donné par Frédéric en personne. L'arc qui seul a été conservé de ce palais est donc un spécimen, et l'unique parvenu jusqu'à nous, qui fait connaître le style et la manière de l'empereur Frédéric II comme architecte. Ce morceau le classe à un rang distingué dans la liste assez peu nombreuse des souverains artistes par eux-mêmes.

SIPONTO ET MANFREDONIA

Pour aller de Foggia à Manfredonia, on est condamné à une route de quatre heures de voiture, de l'aspect le plus uniforme et le moins plaisant, au travers de pâturages absolument plats, dépourvus d'arbres, brûlés,

desséchés et déserts pendant les mois du commencement de mai à la fin d'octobre. Décidément l'antique Daunie est une des plus laides portions de l'Italie. Pas une habitation dans cette steppe, où l'on ne rencontre que de loin en loin un être vivant, à l'époque où les troupeaux sont à la montagne. Graduellement cependant on s'approche du Gargano, dont on commence à distinguer les belles forêts de hètres et de chênes, faisant des taches d'un vert sombre sur les flancs de la montagne, et dont la plus haute cime, le Monte Calvo, s'élevant à plus de quinze cents mètres de hauteur, retient presque toujours autour d'elle une calotte de nuages.



ÉGLISE DE SANTA-MARIA DI SIPONTO.

On se dirige en effet vers le point où ce massif isolé, à l'échine allongée d'ouest en est, se détache de la plaine et commence à plonger dans la mer son flanc méridional.

Encore dans la plaine, aux trois quarts du chemin, l'on rencontre l'ancien couvent de San-Leonardo, fondé en 1223 par Hermann de Salza, pour l'Ordre Teutonique. Les bâtiments conventuels sont transformés en métairie et dans un grand état de délabrement, mais l'église mérite une visite. Son portail surtout, que je ne me souviens d'avoir vu dessiné nulle part, est un beau type du style du XIIIe siècle dans ces contrées. Notons aussi la superbe cuisine du couvent, qui rappelle par ses dispositions celle de l'abbaye de Fontevrault.

Quelques kilomètres encore, et l'on franchit la rivière du Candelaro, tout près de l'endroit où elle se jette dans la lagune appelée Pantano Salso, le *Lacus Pantanus* des anciens, qui reçoit aussi le Cervaro, dans l'antiquité Cerbalus, dont Pline fait à tort la frontière des Dauniens et des Peucétiens. A quelque distance au delà, sur le bord de la lagune, auprès du goulet par lequel elle débouche dans la mer, une église de style byzantin, toute bâtie en matériaux antiques, est debout au milieu de la campagne solitaire. L'intérieur en a été quelque peu défiguré par des réparations modernes du plus mauvais goût; de nombreux *ex-voto* s'y voient suspendus auprès d'une madone miraculeuse. Le pavé est composé en grande partie de pierres tombales intéressantes. Au-dessous règne une vaste crypte, une église inférieure, qui n'a pas été gâtée comme l'église supérieure. Le plan se répète exactement le même en haut et en bas et est unique en son genre. Il dessine trois carrés inscrits l'un dans l'autre, séparés par des colonnes de marbre blanc supportant des arcades cintrées d'une forme svelte. L'autel est au centre, sous une petite coupole qui s'appuie sur quatre forts piliers placés aux angles du carré intérieur formant sanctuaire, et entouré de deux collatéraux sur ses quatre faces. C'est, on le voit, la disposition de certaines églises rondes à trois cercles concentriques, qui cette fois a été transformée en carré. L'édifice date du XIe siècle. Extérieurement, il dessine un cube, surmonté d'un autre cube plus petit, forme qui rappelle celle de certains *surbehs* musulmans, et où l'influence arabe me paraît manifeste.

Cette curieuse église, qui à elle seule mériterait une étude approfondie, porte le nom de Santa-Maria di Siponto et a le titre de cathédrale. Elle marque l'emplacement de la ville antique de Sipontum, dont la légende grecque attribuait la fondation à Diomède. Prise par Alexandre le Molosse, roi d'Épire (en 330 av. J.-C.), colonie de citoyens romains en 194, assiégée par Marc-Antoine en 40, lors des guerres civiles, Siponte est décrite par Paul Diacre, au VIIIe siècle de notre ère, comme étant encore de son temps *satis opulenta.* Cent cinquante ans plus tard, Constantin Porphyrogénète la mentionne parmi les villes de la partie de l'Italie dépendant de l'empire de Constantinople. Mais il semble qu'elle commençait dès lors à tomber en décadence. L'envasement progressif de la lagune du Pantano, accessible aux vaisseaux dans l'antiquité, avait rendu impraticable son port, jadis théâtre d'un mouvement fort actif, et développé les exhalaisons marécageuses qui engendrent la malaria, fléau de tout le district environnant. Cependant il s'y maintenait encore une certaine population. C'est Manfred qui acheva de la ruiner, par la construction de la ville qui reçut son nom.

Des fouilles ont été récemment faites sur l'emplacement de Siponte et ont amené la découverte des fondements de l'ancien forum, avec une colonne portant une inscription latine, qui a été transportée au Musée national de Naples. Ce sont ces fouilles, d'une importance secondaire, qui, amplifiées démesurément dans les journaux, y ont donné naissance au récit fabuleux de la trouvaille d'un véritable Pompéi apulien.

Une lieue à peine sépare l'emplacement désert de Siponte de la petite ville gaie et tranquille de Manfredonia, coquettement située sur la mer au milieu d'une végétation qui rappelle la Calabre ou la Sicile. En espalier au pied du Gargano, le canton alentour doit à son exposition vers le midi et à la façon dont la montagne le couvre contre les vents du Nord, de jouir d'un climat exceptionnel. C'est en 1263 que Manfred décida la construction de cette nouvelle ville, pour l'emplacement de laquelle il consulta les astrologues et aussi les marins, car cet emplacement fut très bien choisi en vue de ce que voulait réaliser le fils de Frédéric II. La plaine au nord de l'Ofanto et le canton du Gargano étaient dépourvus de port, ceux de Siponte et de l'antique Salapia (aujourd'hui remplacée par le misérable village de Salpi) étant désormais envasés et ne pouvant plus recevoir les navires. Il décida d'en créer un nouveau, qui servît en même temps à communiquer avec les possessions qui lui restaient en Épire. Aucune position n'était plus favorable que celle où il bâtit Manfredonia, dans le fond du golfe que forme la saillie du Gargano, ayant devant soi une vaste rade, très bien abritée et d'une tenue parfaitement sûre. Manfred apporta à cette œuvre utile et bien conçue l'ardeur que l'on met d'ordinaire à une fantaisie. Deux années suffirent à la construction de la nouvelle ville, et en 1265 on y transporta l'évêque et les habitants de Siponte, auxquels on joignit des colons recrutés de droite et de gauche. C'est alors que disparut tout ce qui avait pu se conserver des ruines de la cité antique, exploitées comme carrière pour ces travaux où le transport des pierres, de la chaux et du sable employait, disent les chroniqueurs, « tous les bœufs de l'Apulie ».

Le plan de Manfredonia avait été conçu sur une très large échelle. Le roi prétendait faire de la cité à laquelle il donnait son nom le principal centre commercial de l'Apulie et son chef-lieu administratif. Il y établit un hôtel des monnaies et il en donna la direction à deux Amalfitains, renommés pour leurs connaissances pratiques en cette matière, Mauro Pisonto et Nicolo Campanella. Il est probable que ces deux personnages avaient été antérieurement employés à la fabrication des espèces de Frédéric II, qui presque toutes ont été battues à Amalfi. Les écrivains contemporains vantent la splendeur de la cathédrale de Man-

fredonia, qui avait reçu les reliques de saint Laurent, évêque de Siponte au ve siècle, et surtout son magnifique campanile, dans lequel était suspendue une cloche énorme, la plus grosse que l'on eût encore fondue en Italie, dont le son se faisait, raconte-t-on, entendre jusqu'à six milles à la ronde. Malheureusement la cathédrale, le campanile et en général tous les édifices de Manfredonia ont disparu dans le désastre qui frappa cette ville en 1620, lorsque les Turcs y opérèrent une descente et la brûlèrent entièrement après l'avoir pillée.

Ce qui reste de plus intact des travaux de Manfred, c'est le môle de belle construction, maintenu de chaque côté par de hauts gradins formés de grands blocs de pierre, qui s'avance fièrement dans la mer avec une longueur de près de 200 mètres. C'est sans contredit l'œuvre d'ingénieur maritime la plus puissante et la mieux conçue qu'ait léguée le XIIIe siècle. En tête de ce môle est le château fort, que Lautrec attaqua vainement dans sa dernière campagne. Bien qu'en partie remanié et gâté par des appropriations postérieures, découronné de ses créneaux du moyen âge pour recevoir de l'artillerie sur ses plates-formes, il n'a pas subi de modifications trop profondes dans ses dispositions essentielles. C'est un haut et massif donjon carré, flanqué à ses angles de quatre grosses tours rondes, qu'enveloppe une enceinte extérieure reproduisant le même plan. Les remparts de la ville, garnis eux aussi de grosses tours rondes, subsistent en grande part et embrassent un espace que sont loin de remplir les 8000 âmes de la population actuelle. Avec cette enceinte en partie vide, qui fait un vêtement trop large à la petite ville rebâtie au XVIIe siècle, Manfredonia est comme une sorte d'Aigues-Mortes de l'Adriatique. Notons, du reste, qu'on a reconstruit la nouvelle Manfredonia, sur le plan de l'ancienne, avec les rues régulières se coupant à angles droits et la disposition en échiquier, que l'on observe constamment dans les villes créées de toutes pièces au XIIIe siècle.

MONTE SANT'ANGELO.

C'est sur la croupe la plus méridionale du Gargano qu'est construite la ville de ce nom, environnant la fameuse grotte où l'on raconte que l'archange saint Michel apparut en 493 et ordonna à saint Laurent, évêque de Siponte, d'établir son culte dans le sanctuaire naturel qu'il avait consacré lui-même. Quoi qu'il en soit de l'obscurité de certains détails de cette légende, le pèlerinage de Saint-Michel du Gargano fut un des plus fréquentés dans le premier moyen âge, avant l'ouverture de

l'ère des Croisades. On y venait des contrées les plus lointaines de l'Occident, et c'est comme pèlerins que s'y étaient rendus les premiers Normands dont Melo sollicita l'appui contre les Byzantins, ceux qui appelèrent bientôt leurs compatriotes à la conquête de l'Apulie.

Aujourd'hui le pèlerinage n'est plus fréquenté que par les populations de l'ancien royaume de Naples. Mais chaque année, à la fête qui a lieu le 8 mai, avant le départ des bergers de la plaine du Tavoliere, et qu'accompagne une grande foire, des foules immenses, montant à 20 ou 25,000 personnes, s'y rendent de toutes les provinces voisines. C'en est



FRAGMENT DES PORTES DE BRONZE DE MONTE SANT' ANGELO.

assez, avec le pèlerinage journalier, qui ne s'arrête pas, pour maintenir sur ce sommet, autour du sanctuaire vénéré, une ville d'environ 18000 âmes, agglomérées dans des rues tortueuses et sombres, presque aussi sales que celles de Termoli, au pied d'un château à demi ruiné du XVIe siècle.

La route qui conduit de Manfredonia à Monte Sant'Angelo, traverse d'abord de riches plantations d'oliviers au bord de la mer. Puis, au bout d'une dizaine de kilomètres, commence la montée en lacets serpentant sur le flanc de la montagne. L'ascension est longue, mais on en oublie la durée en présence du merveilleux panorama qui se déploie devant les yeux et dont l'étendue devient plus grande à mesure qu'on s'élève. A

l'est la mer étend à perte de vue sa nappe qui brille au soleil, à l'ouest, au delà de la plaine nue dont on embrasse l'ensemble d'un seul coup d'œil, le regard suit avec admiration les grandioses dentelures de la chaîne des Apennins, depuis le Matese jusque bien par delà l'endroit où le Vultur dresse son cône volcanique éteint dès avant le commencement de l'histoire ; au sud, droit devant soi, on voit au delà du cours de l'Ofanto la Pouille s'étendre entre la mer et les montagnes comme un immense et plantureux verger. On suit toute la ligne de la côte jusqu'à Bari : d'abord, de Manfredonia à l'embouchure de l'Ofanto, déserte et bordée de lagunes stagnantes ; puis au delà, parsemée de ces villes si rapprochées les unes des autres dont la série commence à Barletta et qui dans le lointain apparaissent comme autant de taches d'un blanc éclatant entre l'azur de la mer et la verdure du continent.

Monte Sant'Angelo, outre le sanctuaire de l'Archange, qui en est la cathédrale, renferme une belle église d'architecture normande, du XIIe siècle, en forme de rotonde, dédiée à saint Pierre. Mais je ne m'y arrêterai pas, car tout cède ici en intérêt à l'église principale. Une cour fermée par une grille sur la rue y donne accès. A droite est un haut campanile de style angevin, bâti dans la première moitié du XIVe siècle par le roi Robert le Sage. Au fond, sous un portique, se trouve l'entrée de l'escalier de 55 marches taillées dans le roc, qui descend à un petit atrium quadrangulaire, entouré de deux étages de galeries, en avant de la paroi de rochers où s'ouvre la grotte sainte. Une nef ogivale prolonge extérieurement la caverne et en fait une église assez vaste, dont le chœur, exhaussé de quatre marches, et l'autel sont placés dans la cavité naturelle de la montagne, où se manifesta, dit-on, saint Michel sous une forme visible. Cette nef a probablement été construite lors des travaux que Charles d'Anjou fit exécuter en 1273 pour augmenter la magnificence du sanctuaire. Il règne à l'intérieur une obscurité profonde et une grande humidité ; l'eau suinte constamment goutte à goutte avec un bruit monotone du sommet de la voûte de rocher, et une source, aux eaux de laquelle on prête des vertus miraculeuses, jaillit à la gauche de l'autel. Le pavé de la nef et du chœur est de marbre blanc et rouge. Au fond de la profonde caverne, l'autel, surchargé de cierges que tient constamment allumés la piété des fidèles, resplendit au milieu des ténèbres. Les lumières se reflètent sur le métal des ex-voto suspendus à la paroi du fond, et la statue de l'Archange, s'enlevant en sombre sur ce champ d'or brillant, semble une apparition entourée d'une auréole éclatante. L'impression qui en résulte est des plus saisissantes.

C'est bien évidemment dans cette caverne qu'était, aux temps du paganisme, l'oracle de Calchas au mont Garganus, très vénéré des populations de l'Apulie. Strabon parle de cet oracle et dit que ceux qui venaient consulter le demi-dieu dans son antre devaient passer la nuit en plein air, à l'extérieur, couchés sur la peau du mouton noir qu'ils avaient sacrifié. Ici comme toujours le pèlerinage chrétien a succédé à un pèlerinage antérieur des païens, et l'apparition de l'Archange au ve siècle, dans la période d'agonie de l'ancienne religion, eut pour objet de déraciner le culte qui depuis de longues générations s'attachait à ce lieu, en y substituant une consécration nouvelle. Il est à noter qu'un miroir étrusque à graffito, publié par Gerhard, nous offre, avec son nom inscrit près de lui la figure de Calchas, non pas envisagé comme le devin de la guerre de Troie chanté dans l'épopée, mais comme le demi-dieu fatidique qu'allaient interroger au Garganus les peuples italiques. Il tient à la main le foie de la victime immolée, où il lit l'avenir; barbu, la chevelure hérissée, son aspect est terrible; deux grandes ailes garnissent ses épaules. C'est tel qu'il devait être représenté dans la grotte où il avait son oracle; et il n'a pas fallu un grand changement pour en faire un saint Michel, ministre des colères divines.

Mais la merveille de l'église cathédrale de Monte Sant' Angelo, ce sont ses portes de bronze. Elles ont été publiées par Baltard dans une planche qui en rend très bien l'aspect et le caractère décoratif. Cependant, malgré cette publication, il ne me semble pas qu'on en ait jusqu'ici fait ressortir suffisamment l'importance pour l'histoire de l'art. Leurs deux vantaux sont divisés en vingt-quatre compartiments aux cadres saillants, dont chacun comprend un sujet figuré. Ces sujets, disposés d'une manière bizarre et tout à fait irrégulière par rapport à l'ordre et à la succession des faits qu'ils retracent, ont tous trait aux apparitions fameuses des archanges Michel et Raphaël. Dix-huit sont empruntés aux récits de l'Ancien et du Nouveau Testament; un montre l'ange déposant des couronnes célestes sur la tête de sainte Cécile et de son fiancé Valérien; un autre est puisé dans l'histoire de saint Martin de Tours; trois enfin représentent les principaux épisodes de l'apparition de saint Michel au Gargano et de l'établissement de son culte par l'évêque Laurent de Siponte. Il n'y a en effet que vingt-trois sujets, tous accompagnés de longues inscriptions explicatives dans un latin barbare. Le septième panneau du vantail de droite, en commençant à les compter du haut, est rempli par une inscription en quinze lignes :

Rogo uos om(ne)s qui hic veni — tis causa orationis, ut prius —

inspiciatis tam pulchrum — laborem, et sic intrantes — pregamini d(omi)n(u)m proni pro anima — Pantaleonis qui fuit auctor — huius laboris.

O summe princeps Michael, — nos te rogamus qui venimus — adorandum tuam gra(tia)m, ut — n(ost)ris precibus audias pro — auctoris huius anima, ut — una nobiscu(m) fruatur se(m)pi — terna gaudia qui tui nominis s(an)c(t)itas fecit decora talia.

J'aime cette admiration naïve de celui qui avait fait exécuter à ses frais ces portes pour l'œuvre d'art que sa piété dédiait, la confiance avec laquelle il dit aux dévots qui viendront désormais visiter le sanctuaire, « de regarder d'abord un si beau travail », sûr qu'alors ils voudront réciter en sa faveur la prière dont il leur donne la formule. Il y a là toute la simplicité d'un siècle de foi. Le bon Pantaleone tenait beaucoup à ses magnifiques portes; dans une autre inscription, placée sur la plate-bande horizontale entre les quatre panneaux inférieurs du vantail de gauche, il recommande de les nettoyer chaque année comme il a montré à le faire, afin qu'elles restent toujours brillantes, prescription qui depuis des siècles n'est plus observée.

Roga et adiuro rectores s(an)c(t)i Angeli Micha(el) ut semel in anno detergere faciatis — has portas sicuti nos ostendere fecimus, ut sint semper — lucide et clare.

Le travail des portes de l'église de Monte Sant' Angelo est curieux et d'une nature dont on a très peu d'exemples. Les sujets, au lieu d'être en relief, sont incrustés à plat. Sur la surface, exactement planée, de chacun des panneaux, l'artiste a creusé au burin un profond sillon qui dessine le contour des figures; ceci fait, il a introduit dans le creux de sa gravure un fil d'argent, faisant ressortir le trait par cette incrustation. Son dessin, malgré des défauts considérables, a du style; on y sent l'empreinte d'une grande tradition, pétrifiée par l'esprit hiératique et atteinte déjà de décadence, mais conservant des restes de son ancienne puissance et se rattachant directement par certains côtés à l'antique. Les visages et les corps sont démesurément allongés, les traits anguleux, la pose des figures raide et gauche; mais les compositions sont claires, bien ordonnées et d'un accent grandiose dans leur naïveté. Elles rappellent étroitement les miniatures des manuscrits grecs des xe et xie siècles. En effet, ces portes ont été exécutées à Constantinople même et par des mains grecques, en 1076, ainsi que nous l'apprend l'inscrip-

tion gravée sur le vantail de droite, dans l'intervalle entre les quatre panneaux d'en bas :

Hoc opus completum est in regiã urbem Constantinopoli, adiubante dno — Pantaleone, qui eas fieri iussit anno ab incarnatione Dni mille — simo septuagesimo sexto.

Je ne saurais comprendre comment Huillart-Bréholles a pu proposer d'identifier le Pantaleone qui a fait faire les portes de Monte Sant' Angelo et qui était évidemment un riche personnage de l'Apulie, avec le diacre byzantin Pantaléon, qui écrivit en grec un livre des miracles de saint Michel d'après les traditions de l'Église d'Orient. Il ne peut y avoir de commun entre ces deux homonymes de patries différentes que la même dévotion pour le chef des milices célestes. Par un singulier hasard, c'est encore un Pantaleone qui a fait exécuter à Constantinople les portes de bronze de la cathédrale d'Amalfi, qui ont beaucoup d'analogie avec celles de Monte Sant' Angelo, tout en étant moins riches et moins belles. Mais il est encore sûrement différent. Le Pantaleone d'Amalfi était, il nous le dit lui-même, dans l'inscription de ses portes, le quatrième descendant de Maurone, l'un des comtes annuels ou consuls de la République amalfitaine au IXe siècle : *Hoc opus fieri iussit, pro redemptione anime sue, Pantaleo filius Mauri de Pantaleone de Mauro de Maurone comite.* Tandis que notre Pantaleone d'Apulie vivait en 1076, celui d'Amalfi était déjà mort en 1066, époque où un document des archives de la ville mentionne son fils Mauro. La chronique d'Aimoin mentionne d'ailleurs l'existence des portes de la cathédrale d'Amalfi en 1062, à propos de l'imitation qui en fut faite pour le mont Cassin. « L'abbé Didier, y est-il dit, étant venu à Amalfi en 1062 pour y acheter des étoffes de soie dont il voulait faire présent à l'empereur d'Allemagne, Henri IV, vit les portes de l'église épiscopale et fut si enchanté de la manière dont elles étaient travaillées, qu'il envoya sur-le-champ à Constantinople la mesure des portes de l'église vieille, où il eut soin qu'on les fît parfaitement belles. »

Ainsi, dans tout le cours du XIe siècle, même après l'établissement des Normands et la rupture des liens de soumission à l'empire byzantin, quand on voulait, dans l'Italie méridionale, donner à une église de belles portes de bronze, il fallait les demander à l'habileté technique des Grecs de Constantinople; l'industrie indigène n'était pas encore capable d'un semblable travail. Même en 1099, c'est de la ville impériale que Landolfo Butromilo fit venir les portes de bronze, inférieures à celles dont

nous venons de parler, qu'il dédia à la cathédrale de Salerne et qui en ferment encore l'entrée. Mais bientôt après, dans les premières années du XIIe siècle, Canosa nous offrira les belles portes de bronze du mausolée de Bohémond, exécutées par Roger d'Amalfi, portes où les sujets sont encore au trait incrusté d'argent, à la mode byzantine, mais où les riches encadrements et les rosaces décoratives commencent à être modelés en relief. L'art du fondeur en bronze se naturalise en Italie et tend rapidement à y surpasser ses modèles constantinopolitains. On en suit le progrès avec Oderisi de Bénévent, qui a signé les portes de la cathédrale de Troja, les grandes de 1119, malheureusement remaniées en 1573 et en 1691, les petites de 1127, demeurées plus intactes, et auquel je n'hésite pas à attribuer celles de la cathédrale de Bénévent, sa ville natale, exécutées en 1150, malgré la tradition orale qui veut qu'elles aient été faites à Constantinople. Dès lors le système des sujets en bas-reliefs a remplacé complètement celui des incrustations à plat. Cet art atteint enfin son point suprême de perfection pour l'Italie méridionale dans la seconde moitié du XII siècle, quand fleurit Barisano de Trani, le grand maître à qui l'on doit les merveilleuses portes de bronze de la cathédrale de Trani (1160), de celle de Ravello près d'Amalfi (1179), des entrées latérales de la cathédrale de Monreale en Sicile (celles du grand portail sont datées de 1186 et signées de Bonanno de Pise), enfin de l'église de Lavello dans la Basilicate.

FRANÇOIS LENORMANT.

(*La suite prochainement.*)



LE PORTRAIT DE LÉON XIII

PAR M. GAILLARD

Il y avait, à l'Exposition de 1880, deux estampes hors pair de portraits contemporains : l'une était le portrait de M. Henriquel-Dupont, gravé par M. A. François ; l'autre était celui du pape Léon XIII, par M. Gaillard. M. François avait mis, dans l'image de son maître vénéré, toute la science, toute la correction pure et toute la fermeté de son talent. C'est là une très belle pièce de notre gravure française, de la bonne École de notre terroir, l'un des derniers morceaux, faut-il craindre, et des plus réussis, de cette suite ininterrompue de portraits burinés sobrement, sûrement, avec une vigueur aisée, dont la tradition se perpétue depuis Nanteuil, Masson, Édelinck et les Drevet jusqu'à notre Henriquel, et a fait deux siècles durant tant d'honneur à la France. La chalcographie nationale possède de belles planches de M. François, d'après des maîtres anciens ; il faudrait, pour y faire apprécier dans sa complète mesure cet excellent graveur au burin, un portrait contemporain de la valeur de celui dont je parle. J'ajouterai même que de telles pièces manquent trop à notre chalcographie du Louvre, où elles viendraient se relier et se comparer à l'admirable série de portraits qui servirent de morceaux de réception aux graveurs académiciens du siècle dernier. C'est là et non ailleurs que devraient se trouver les belles planches du Bertin et du Molé d'après Ingres, du Guizot d'après Paul Delaroche, et aussi celles du Pie IX et du Dom Guéranger de M. Gaillard.

J'ai déjà dit, à propos d'une illusion de mes yeux sur une peinture du Salon, ce que je pensais du Léon XIII, cette étonnante estampe, dont la *Gazette* a la bonne fortune de joindre aujourd'hui un tirage à son recueil ; elle me parut alors digne de la médaille d'honneur, et je ne m'en dédis pas. Certes, les œuvres de M. Gaillard jouissent dès à présent d'une haute estime auprès des amateurs ; mais j'imagine que l'avenir lui réserve une part meilleure encore. Dans le groupe de nos graveurs actuels, son nom ira toujours se détachant et grandissant ; à lui s'attachera de plus en plus cette sympathie toute naturelle, privilège

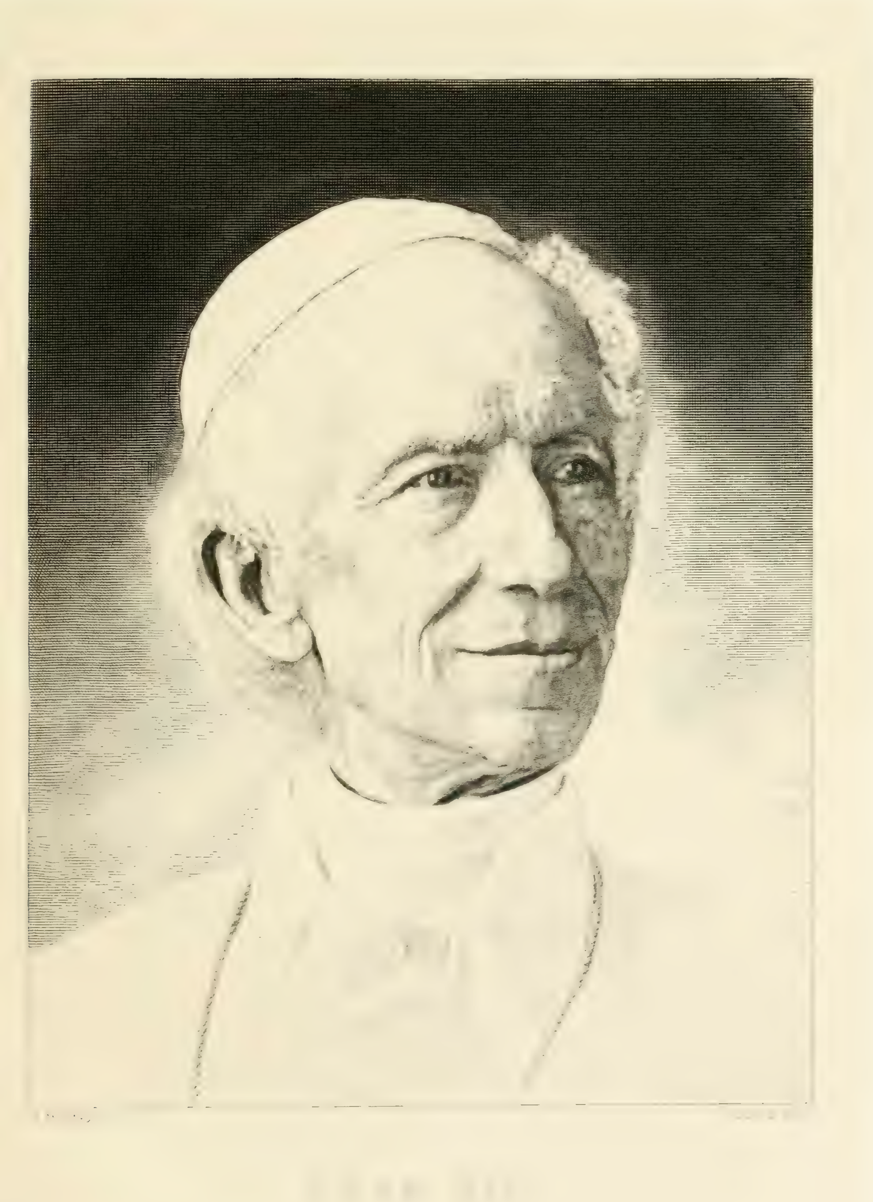
de ceux de son art qui ont fait de leur outil le serviteur d'une imagination libre et délicate, d'un esprit élevé et inventif. Ce n'est point là un vulgaire raboteur de cuivre ; il est graveur, comme il est peintre, comme il est dessinateur ; il est artiste, en un mot, et l'histoire de la gravure a des tendresses spéciales pour ces graveurs-là ; car, soucieux avant tout de donner à leurs œuvres un sens d'art profond, ils modifient à leur usage les procédés ayant cours, et en créent d'autres au besoin. Et puis, que l'on prétende à la peinture, à la sculpture, à la gravure, on n'est tout de bon un artiste que quand on est un grand dessinateur. Qui croira que, dans notre siècle, des graveurs aient pu se résoudre à faire exécuter par d'autres les dessins, d'après les chefs-d'œuvre qu'ils avaient à reproduire, se condamnant ainsi à n'être piteusement que les interprètes d'une interprétation? C'est en quoi la pension de Rome pour la gravure peut nourrir et porter très haut un jeune talent qui la sait mériter. Il apprendra, dans cette atmosphère supérieure, à regarder et à dessiner les maîtres; et, pour peu qu'il ait d'adresse et d'apprentissage, s'il s'est appliqué là-bas à pénétrer sincèrement les merveilles des demi-dieux de l'art et à les transposer par son crayon, il pourra ramener à Paris un artiste utile à l'École. M. Gaillard a beaucoup dessiné pendant sa pension de Rome ; il a étudié à fond les fresques antiques aussi bien que les maîtres du XVe siècle. Nous nous rappelons de lui des copies d'une légèreté exquise, d'après les peintures pompéiennes, et nos Salons ont vu maintes peintures à l'huile, imitations fidèles et intenses du goût si élevé et si poétique des écoles préraphaéliques de Florence et de l'Ombrie. Voyez au Musée du Luxembourg son Saint Sébastien que lui-même a gravé. Il faut savoir grand gré à un artiste aussi hanté par les séductions de la peinture, d'être, malgré tout et avant tout, resté graveur. On a bien de la peine à retenir aujourd'hui les graveurs dans la gravure, et les pauvres jeunes gens ont bien de la peine et du mérite à s'y retenir eux-mêmes; ce n'est pas à cet âge qu'on se plaît dans le camp des vaincus. Ceux qui se sentent travaillés par un certain feu ne peuvent se défendre d'échapper au métier par la peinture à l'huile, ou l'aquarelle ou le dessin : J. Jacquemart, Pollet, Bracquemont, Haussoullier, Hédouin, J. Aubert, Gaucherel, M. Lalanne, Flameng, Laguillermie, etc. En cela, ne font-ils que suivre l'exemple de Callot, Bosse, Nanteuil et de tant de nos anciens et de nos meilleurs. Le caractère du talent de M. Gaillard a toujours été la finesse, le goût très subtil et très distingué, et porté vers les œuvres de l'ordre le plus élevé et le plus délicat. Nos lecteurs n'auront qu'à feuilleter leur recueil de la *Gazette* pour y retrouver ses Vierges d'après J. Bellini, son Gattamelata d'après le Donatello, son Buste de

Dante, son Homme à l'œillet d'après Van Eyck, son Crépuscule de Michel-Ange, sa Vierge de la maison d'Orléans d'après Raphaël, l'adorable Tête de cire du Musée de Lille, l'OEdipe d'après Ingres, le Portrait du Condottiere d'après Antonello de Messine, et les deux Portraits de Mgr Pie, l'évêque de Poitiers, et de Dom Guéranger, l'abbé de Solesme. Qui ne se souvient de l'effet produit par le Dom Guéranger à l'Exposition universelle de 1878? Il illuminait toute la salle. Les portraits du pape Pie IX et de Mgr le comte de Chambord sont les œuvres de M. Gaillard les plus connues du public, et assurément depuis Nanteuil, dont il est impossible de ne pas reconnaître ici la parenté, comme sentiment de profond portraitiste, dans le plein accord des traits d'une physionomie toute mobile, on n'avait rien vu de plus vivant, ni de plus souplement modelé par le burin que cette tête du grand Pie IX. Une pareille suite de portraits, produits coup sur coup en ces dernières années, a considérablement servi la réputation de M. Gaillard. On a pu voir combien il savait utiliser et s'assimiler, selon l'occasion, toutes les ressources créées par ses prédécesseurs, depuis Morin, Nanteuil, Van Dyck, Hollar et les Allemands du xvie siècle, jusqu'à Grateloup et Mercuri. Personne, je le répète, ne s'est montré plus varié et plus fin, plus souple et plus distingué dans ses modes de traduire les chefs-d'œuvre anciens, ou de donner l'éclosion à ses propres dessins. Nul n'a eu le sens plus artiste, comment dirai-je? plus aristocratique, ni l'outil plus charmeur par sa délicatesse savante et n'a maintenu plus haut ses modèles, aussi épris de Rembrandt que de la suavité des primitifs, se prenant corps à corps, pour fouiller et exprimer le suc de leur génie, avec les maîtres les plus nobles et les plus raffinés des écoles les plus diverses.

Le Léon XIII relève beaucoup plus des procédés du Dom Guéranger et du portrait de l'évêque de Poitiers que de ceux du pape Pie IX ; mais il leur est supérieur encore. Le parti pris du modelé dans l'éclatante lumière est d'un effet extraordinaire, d'une audace enthousiaste de grand peintre. Cette planche toute blanche rayonne véritablement : la robe est blanche, la calotte est blanche, les cheveux poudrés à blanc, et de ce large front tout blanc semble jaillir le rayonnement splendide de la royauté universelle du personnage. Quant à la face aux grands traits macérés, saisissante de vie et d'expression, elle est toute âme et toute intelligence, pleine à la fois de vivacité, d'esprit et de bonté, avec son doux sourire italien et cet œil perçant qui veille à tout, *urbi et orbi*, et leur envoie les décrets d'en haut. Quant à la finesse du travail, elle est prodigieuse et inexplicable. L'exécution de cet épiderme amaigri et d'une minceur impalpable, de cette peau parcheminée aux mille rides, est un pur tour

de force de fermeté et de délicatesse. Il n'y a encore qu'un Français pour dessiner un tel portrait du pape, et je défie la photographie d'en faire autant. Une telle planche d'ailleurs ne se commande pas. Un artiste épris des grandes figures se les commande à lui-même au nom de sa foi et la pousse à bout de toutes les forces de son âme et de son talent. Et pourtant ce serait l'honneur d'une administration de vouloir et de savoir faire naître de tels ouvrages. Songez que notre chalcographie nationale ne peut montrer une estampe d'aucun de nos trois derniers chefs de l'État. — Je me suis efforcé jadis, autant que je l'ai pu, de trouver à cet art un peu découragé de la gravure une nourriture revivifiante. Convaincu que les graveurs, en chaque époque, donnaient le meilleur de leur talent dans la reproduction des œuvres contemporaines, soutenus qu'ils étaient en cela par l'air et le goût qui courent dans les ateliers, par l'enseignement, les conseils directs des artistes créateurs, par le spectacle même des procédés de ces maîtres, j'avais fait reproduire chaque année par les graveurs récompensés au Salon les peintures ou sculptures ayant obtenu la médaille d'honneur à ce même Salon; de même que j'avais cru intéressant de faire graver par les Jacquemart, les Gaucherel et les Hédouin des planches de solennités nationales, telles que l'inauguration de l'Opéra, de la manufacture de Sèvres et de l'Exposition universelle, en continuation des planches célèbres des Cochin et des Moreau. Dans ce temps où rien n'aboutit, cette seconde série me paraît demeurée en détresse; la première avait fourni quelques œuvres heureuses par les mains des Morse, des Bellay, des Jacquet, des Laguillermie, et je crois encore que la veine était bonne à suivre à côté des commandes de la Ville de Paris. Le menu budget spécial des Musées nationaux suffit à peine à enrichir la chalcographie de quelques reproductions des œuvres anciennes et ne peut que de très loin en très loin entreprendre la gravure d'une toile éminente du Musée du Luxembourg. Le soin de faire buriner quelques œuvres modernes incombe donc aux bureaux de l'administration des Beaux-Arts; on n'y saurait oublier le respect profond, et mieux que cela, la sollicitude effective dus par la France à un art qui, durant trois siècles, a tenu tant de place dans la gloire de son École et qui, quasi sans rivale, a multiplié et popularisé dans toute l'Europe les chefs-d'œuvre de ses artistes. Il est certain que la photographie d'une part, de l'autre le réveil si brillant et si passionnément intéressant de l'eau-forte, ont, depuis trente ans, frappé la gravure au burin d'un mal de mort dont elle ne se relèvera jamais. Pourtant il faut dire que cet art du burin porte en lui-même, par son travail consciencieux et profond, par son ambition noble de précision et de perfection, une telle res-





pectabilité, que tant qu'il y aura dans notre pays un grand peintre ou un grand sculpteur, amoureux de la forme humaine, il y aura place auprès de lui pour un grand graveur. Le préjugé à cet endroit est si puissant chez nous que je n'oublierai de ma vie l'idée fixe qui poursuivait Delacroix de rencontrer le graveur, le vrai graveur, qui traduirait le dessin expressif de ses compositions. Mais, quand même la gravure au burin, se reconnaissant vaincue par la photographie, renoncerait à la reproduction des tableaux des peintres ou des groupes des statuaires, et abandonnerait à tout jamais cette lutte si intéressante pour tous les vrais amis de l'art, d'un homme de talent cherchant à s'approprier une œuvre de génie, la *Lutte de Jacob contre l'Ange,* — les portraits de M. Gaillard, et particulièrement son Léon XIII, sont là pour prouver que la gravure telle qu'il la comprend, avec toutes les ressources dont peut user un artiste pour produire dans sa dernière perfection l'image qu'il a créée, image supérieure à ce qu'eût pu donner le dessin du portraitiste ou la libre pointe de l'aquafortiste, cette gravure-là aura éternellement sa raison d'être, tant qu'il y aura un artiste pour la pratiquer et un amateur qui sache apprécier une œuvre d'art dans sa forme la plus accomplie.

PH. DE CHENNEVIÈRES.



EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(HUITIÈME ARTICLE[1])

VIII



Malgré de tels encouragements, malgré les sollicitations pressantes de la *Revue des Deux Mondes*, Fromentin ne renouvela pas son incursion dans le domaine du roman. Il redoutait les écueils de la répétition et de la banalité; les routes peu frayées l'attiraient et le roman n'était pas de celles où il eût pu faire de grandes découvertes. D'ailleurs, il caressait depuis quelque temps un projet dont il entretint à plusieurs reprises ses amis, notamment Gustave Moreau et Ricard, esprits délicats, cultivés, qui avaient avec le sien une très curieuse analogie de tempérament. Il voulait écrire une sorte de promenade esthétique et technique à travers les galeries de peinture du Louvre; il voulait étudier

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 401, t. XVIII, p. 84, t. XIX, p. 240, t. XX, p. 281, t. XXI, p. 50, 464 et t. XXII, p. 139.

les procédés de l'art à leurs sources les plus rares, et, dans cette étude qui, selon son ambition, devait être un code de haute critique, déposer ses pensées intimes sur l'art et les artistes anciens, sur ces maîtres qu'il interrogeait et aimait avec passion depuis sa jeunesse, et formuler sur le vif toutes les conquêtes de son expérience, tout le fruit de ses méditations; en un mot suivre devant des chefs-d'œuvre que nul autre musée au monde ne présente avec cette abondance et cette variété, de Mantegna et de Fra Angelico à Léonard et à Raphaël, de Zurbaran à Velazquez, de Van Eyck à Rubens, de Frans Hals à Rembrandt et à Metsu, de Clouet à Watteau, à Prud'hon et à Delacroix, le développement des idées esquissées dans son *Programme de critique.* Ce vaste projet ne fut pas réalisé, mais il l'amena à écrire pour la *Revue des Deux Mondes* le volume très étonnant à beaucoup d'égards qu'il a intitulé les *Maîtres d'autrefois* et qui est un compromis adroit entre l'ouvrage de critique pure qu'il avait rêvé et les formes de littérature descriptive dont il avait su tirer, dans ses deux volumes de voyage, un si merveilleux parti. A l'analyse des phénomènes pittoresques du *Sahara*, puis des phénomènes moraux de *Dominique*, succédait l'analyse de phénomènes esthétiques.

Les *Maîtres d'autrefois* n'étaient-ils, comme le ferait supposer le sous-titre : *Belgique et Hollande,* que le premier membre d'un plus vaste édifice? Je ne sais. Tel qu'il apparut, d'une façon assez inopinée, Fromentin l'ayant écrit d'une haleine en l'espace de quelques mois, le volume des *Maîtres d'autrefois* eut un immense succès, que justifiaient d'ailleurs amplement l'indépendance des vues, la franchise des opinions, la nouveauté des méthodes. Les articles étaient lus avec avidité dans la *Revue* et discutés avec emportement; la louange et le blâme soufflaient dans la presse, dans les salons, dans les ateliers, surtout dans les ateliers, avec une égale ardeur.

On peut dire de ce livre qu'il a été à la fois longuement pensé et très vite écrit. C'est sa force. Fromentin, avec son incomparable mémoire, travaillait et amassait beaucoup en lui-même, au milieu de son travail quotidien. Il avait quelque peine à quitter le pinceau pour la plume; il hésitait longtemps; il semblait choisir son heure avec une sollicitude inquiète, lui qui cependant était plus écrivain que peintre. Mais, après la décision prise, il marchait sans repos et avec rapidité vers le but fixé. Ainsi a-t-il fait pour le *Sahara*, pour le *Sahel*, pour *Dominique* et particulièrement pour les *Maîtres d'autrefois*, œuvre creusée, voulue, n'ayant rien de l'improvisation. On croirait difficilement que des pages d'une forme souvent si précieuse, d'une parure si exquise

et si recherchée, d'une tenue si égale, ont pu être écrites avec cette verve chaleureuse. Cela est pourtant, et ce n'est pas un des caractères les moins remarquables du talent de Fromentin.

Les notes qu'il avait déjà colligées sur certains tableaux du Louvre, celles qu'il prit avec une sorte d'entraînement passionné pendant la tournée de quelques semaines qu'il fit, seul, en juillet 1875, à travers les principales villes de la Belgique et de la Hollande, furent le point de départ des *Maîtres d'autrefois*.

Une lettre qu'il écrivait, à la fin de son séjour dans les Pays-Bas, à son ami Charles Busson, nous indique comment ce voyage de repos devint un voyage de travail et comment l'idée du livre, alors indistincte, prit corps dans son esprit.

« Bruxelles, ce vendredi 30 juillet au matin.

« Cher bon ami,

« Mon voyage est fini. Je quitte Bruxelles aujourd'hui à deux heures et demie. Ce soir, un peu après neuf heures, je retrouverai mon monde, moment attendu de part et d'autre avec impatience. Cette lettre, promise, espérée, je le sais, et toujours retardée, vous arrivera du moins avec un timbre étranger, et, si je n'ai pas bien tenu ma promesse, il ne sera pas dit que j'y aurai manqué tout à fait.

« Je ne suis pas fatigué. Je vais même mieux. J'ai même, je crois, engraissé, et je suis très content du pays, des choses, des musées, et pas trop mécontent de moi. Je n'ai pas tout vu, tant s'en faut, mais j'ai vu l'important, et bien vu : Bruxelles à deux reprises et longuement (le Musée en vaut la peine), Anvers, La Haye, Amsterdam, Haarlem, Gand, Bruges, Malines, enfin ce que les étrangers visitent et ce qu'un peintre doit étudier de très près. J'ai eu des surprises, des étonnements, des déceptions, et aussi des admirations très vives. Rubens grandit à chaque pas qu'on fait dans ce pays, dont il est la plus incontestable gloire et où il règne souverainement. Rembrandt ne grandit pas, quoi qu'on en dise, et, à part quelques morceaux admirables dont on parle moins que des *fameux*, il étonne, me choque un peu, m'attache et ne me convainc pas. Voilà les deux grands noms, en y ajoutant Van Eyck et Memling, qui, à leur date, et le second surtout, sont deux génies.

« Ruysdaël, Cuyp et Paul Potter y sont ce que nous les savons, les premiers dans leur genre. Ruysdaël surtout, par des œuvres plus inattendues et de toute beauté, s'y classe, hors ligne, au rang qu'il doit occuper : le premier paysagiste du monde, avec, et peut-être avant Claude Lorrain. Il n'y a plus ici d'Hobbema qui tienne. Hals y est inédit et tout à fait exquis. Quant à la petite charmante et fourmillante École hollandaise, on la juge à Paris presque aussi bien que sur place, avec cette différence qu'ici les degrés, les rangs s'établissent d'une façon plus nette, et que tel homme, par exemple Van de Velde, que nous serions tenté de mettre au premier, ne vient qu'à peine au second, et encore.

« J'ai aperçu la campagne plutôt que je l'ai visitée, mais je la connais et la sais bien. J'ai passé ma vie dans les églises, les Musées et les collections particulières, et je puis dire que j'y ai beaucoup, mais beaucoup travaillé. D'un voyage de repos, j'ai

fait, je m'en doutais, un voyage de pur travail; mais, ce travail, d'un genre tout nouveau, m'a distrait et reposé, ce qui est l'essentiel.

« En ferai-je de meilleure peinture? Je ne le crois nullement; mais j'aurai appris et je connaîtrai à fond certaines parties de notre histoire de l'art, que je me reprochais d'ignorer.

« Bien entendu, je ne rapporte rien, sinon des notes abondantes.

« Ferai-je quelque chose avec ces notes et mes souvenirs, je le désire et *je le crois*. Quand? comment? sous quelle forme? Je verrai cela pendant mes vacances.

« Mais, certainement, après les critiques, après les historiens, même après les historiens locaux, dont j'ai lu quelques-uns, il y a presque tout à dire, non pas sur la vie des hommes, qui est maintenant très bien et très finement étudiée, mais sur la nature, la qualité et la portée de leur talent.

« Il y a tant d'erreurs et tant de préjugés!

« Excepté Papeleu, que j'ai rencontré dimanche à Gand, et deux ou trois Rochelais trouvés de Rotterdam à Amsterdam, pas l'ombre d'une connaissance. Ah! si, Flameng, à La Haye. Quant à Luminais, nous n'avons pas dû suivre la même route; ou je suppose qu'il m'a toujours précédé de quelques jours. — Portaëls, qui avait vu votre tableau et le trouve fort de son goût, m'a promis qu'il serait placé d'une facon digne de lui.

« L'Exposition s'ouvrira, je crois, le 25. J'en ai vu les baraquements, mais je n'y suis point entré.

« Ici, j'ai trouvé un accueil parfait de bonne grâce et d'empressement, et j'y ai noué pour l'avenir, si jamais j'y viens, des relations fort agréables.

« Bruxelles est charmant. Il n'y a de charmant, comme séjour, que Bruxelles et La Haye, qui est bien la ville la plus exquise que je connaisse. Toutes sont curieuses. Quelques-unes sont mortelles d'ennui, excepté l'intérêt de leurs églises.

« Bref, j'ai bien fait de me déplacer, et bien fait de venir par ici. Un voyage ailleurs, dans un pays sans art, ne m'aurait pas distrait de ce qui m'occupe et ne m'aurait rien appris. Celui-ci m'a distrait, et probablement me donnera l'occasion de dire enfin un mot des choses que j'aime et que je crois sentir juste.

« Et vous, cher ami, travaillez-vous? Comment êtes-vous d'esprit, de corps? La saison a été affreuse; la voici rétablie, je crois, enfin! Quelles nouvelles de vos enfants? Je vous écrirai de Paris pour vous dire quand je le quitte, ce qui sera, je crois, dans très peu de jours.

« Adieu! Pardonnez-moi mon long silence. Mes plus tendres respects à votre chère mère. Quant à vous, *mes chers amis,* laissez-moi vous embrasser *tous les trois* aussi tendrement que je vous aime et du fond de mon cœur d'ami.

« EUG. »

L'immense plaisir que lui causèrent ce contact avec l'atmosphère de deux écoles qu'il avait longuement étudiées à Paris, cette intimité avec les maîtres qui, entre tous, avaient le plus de prise sur ses tendances de peintre, avec ces dieux du *pingebat*, avec ces naïfs, si forts, si puissants et si originaux, et surtout cette révélation subite de quelques chefs-d'œuvre types, de quelques individualités de premier rang qu'il ne con-

naissait guère que de réputation, se transforma pour lui en un âpre travail. Ses carnets de notes en sont une preuve bien curieuse. Sa mémoire ne lui suffit plus pour des souvenirs d'une telle précision, toutes ses impressions sont enregistrées avec un scrupule incessant : notes au crayon, prises le jour devant les tableaux, les monuments, les paysages, ou notes à la plume rédigées le soir à l'hôtel, elles se pressent compactes, variées, vives d'allures, nettes, rapides; les unes très concises et à peine intelligibles pour un autre que lui, les autres développées et déjà rédigées. A son retour, il passera au crible tous ces matériaux, les utilisant pour son livre ou les laissant en réserve, selon la direction de ses pensées, biffant méthodiquement d'un trait de crayon tout ce qu'il avait utilisé ou transcrit. Beaucoup de fragments précieux sont restés sans emploi et nous les avons retrouvés avec intérêt dans ses carnets. Lui-même y attachait quelque prix, puisqu'il avait songé à les publier en appendice d'une seconde édition des *Maitres d'autrefois*, ce que, malheureusement, il n'eut point le temps de faire. Je crois même qu'il n'était pas éloigné de publier l'ensemble de ses notes. Il lui semblait que la vivacité de certaines sensations, de certains aperçus devait s'émousser dans une rédaction nouvelle. Je ne puis me permettre de faire ce que lui seul pouvait faire, mais je ne m'interdirai pas de recueillir au courant des rencontres quelques-unes de ces épaves.

Les *Maitres d'autrefois* exigent un examen approfondi. Si je ne leur accorde pas tout l'espace que j'eusse souhaité, du moins je m'efforcerai d'en mettre en relief les points de vue essentiels. Je dirai aussi sans timidité ce que je pense de quelques jugements très hardis.

La préface est à lire avec attention, nous y trouvons des aveux bons à retenir et qui éclairent sous leur vrai jour les intentions de l'auteur.

« Je viens voir, dit-il, Rubens et Rembrandt chez eux, et pareillement l'école hollandaise dans son cadre, toujours le même, de vie agricole, maritime, de dunes, de pâturages, de grands nuages, de minces horizons. Il y a là deux arts distincts, très complets, très indépendants l'un de l'autre, très brillants, qui demanderaient à être étudiés à la fois par un historien, par un penseur et par un peintre. » De ces trois hommes sa modestie lui interdit d'avouer qu'il ait voulu être autre chose que le troisième. Il est certain que, dans les procédés de critique si nouveaux des *Maitres d'autrefois*, le peintre occupe essentiellement la première place. Le côté curieux et rare du livre est dans cette analyse des œuvres, si subtile qu'elle devient par endroits une sorte de chimie irréductible, de physiologie à outrance de l'art de peindre. Mais Fromentin n'est pas

seulement un peintre qui écrit, c'est aussi un penseur qui cherche dans les données mêmes de l'histoire le pourquoi de ses opinions, et ses opinions ont toujours, il faut le reconnaître, le courage de la plus entière franchise.

« Il est possible, avoue Fromentin, que certaines de mes opinions jurent avec les opinions reçues ; je ne cherche pas, mais je ne fuirai pas les revisions d'idées qui naîtraient de ces désaccords. Je vous prie de ne pas y voir la marque d'un esprit frondeur, qui viserait à se singulariser par des hardiesses, et qui, parcourant des chemins battus, craindrait qu'on ne l'accusât de n'avoir rien observé, s'il ne jugeait pas tout à l'envers des autres. » Son ambition, devant tous ces enseignements que font éclater à ses yeux les merveilles picturales de la Belgique et de la Hollande, c'est de faire quelque chose de plus spécial que ce qui a été fait jusqu'à lui, « où la philosophie, l'esthétique, la nomenclature et les anecdotes tiendraient moins de place, les questions de métier beaucoup plus »; qui soit comme une sorte de « conversation sur la peinture, où les peintres reconnaîtraient leurs habitudes, où les gens du monde apprendraient à mieux connaître les peintres et la peinture ». Voilà qui est bien dit et qui précise mieux que je ne le pourrais faire le caractère des *Maîtres d'autrefois*. Les « questions de métier » y occupent sans effort apparent, sans aucune pédanterie, la première place. C'était une véritable nouveauté dans le domaine de la critique d'art.

Fromentin ouvre son voyage par le Musée de Bruxelles. Ce Musée, d'un éclat moyen, d'une célébrité discrète, fixe au plus haut point son attention. Il trouve qu'il vaut mieux que sa renommée. Il est bien le musée d'une ville qui, n'ayant vu naître aucun des grands hommes qui vont se manifester à Bruges, à Gand, à Anvers, dans leurs chefs-d'œuvre, doit être la préface et comme le résumé préparatoire de l'art des Flandres. « Il avertit de ce qu'on doit voir, prépare à tout, fait tout deviner, tout comprendre ; il met de l'ordre au milieu de cette confusion de noms propres et d'ouvrages qui s'embrouillent dans la multitude des chapelles où le hasard du temps les a disséminés. » Fromentin part de là pour jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'enchaînement de l'histoire artistique de la Belgique. Ce chapitre est excellemment pensé ; très fin et très juste, surtout en ce qui touche à l'influence assez embrouillée de l'Italie sur les artistes du Nord, à cette singulière période de transition dont tout le talent semblerait s'être dépensé en pure perte dans les enflures d'une décadence michelangesque, si elle n'avait conduit par de mystérieux chemins à l'éclosion de Rubens. J'en dirai autant des

pages que l'auteur consacre aux deux intéressantes figures des maîtres de Rubens, à l'éclectique Otto Vænius et au fougueux Van Noort. C'est de l'histoire cursive et claire. Elle fait saisir au vif la venue de Rubens.

Le Musée de Bruxelles possède du grand maître anversois une douzaine de tableaux. Fromentin s'arrête devant eux avec complaisance; il en extrait la substance et en reçoit en échange les premières inquiétudes que va lui causer le génie du maître. Cette fantaisie déclamatoire, cette poétique violente et souvent à contre sens du goût, ces contradictions, ces surprises, ces mélanges de beautés et de laideurs, ces perfections inouïes à côté d'incorrections choquantes, par-dessus tout cette magie incomparable de l'exécution qui désarme toute critique et voile dans sa splendeur les écarts d'une imagination torrentielle, cette puissance d'invention et de travail jamais lassée, tout cela le trouble et se pose à son esprit comme le plus redoutable problème. « Il s'agit, dit-il, de trouver en dehors de toute comparaison, un milieu à part pour y placer cette gloire qui est si légitime. » Il faut trouver, dans le monde du vrai, celui qu'il parcourt en souverain: et, dans le monde aussi de l'idéal, « cette région des idées claires où son esprit le porte sans cesse... Il ne suffit pas de regarder des tableaux de Rubens en *dilettante*, d'en avoir l'esprit choqué, les yeux charmés. Il y a quelque chose de plus à considérer et à dire. » Ce quelque chose, il le cherchera à Malines et à Anvers et il osera certes écrire ce qu'il aura trouvé.

Rembrandt et Paul Potter lui ménagent d'autres anxiétés à La Haye et à Amsterdam.

Le célèbre tableau de la *Pêche miraculeuse*, conservé à Notre-Dame de Malines lui sert de thème pour étudier la manière de peindre de Rubens. La *Pêche miraculeuse* n'est pas un Rubens sans défaut, mais son exécution est des plus caractéristiques, et, au moment où Fromentin le vit, il avait l'avantage d'être décroché et à la portée de l'œil.

« ... N'imaginez pas que le tableau sur lequel j'insiste soit un spécimen accompli des qualités les plus belles du peintre. Sous aucun rapport il n'est cela. Rubens a fréquemment mieux conçu, mieux vu et beaucoup mieux peint; mais l'exécution de Rubens, assez inégale quant aux résultats, ne varie guère quant au principe, et les observations faites à propos d'un tableau d'ordre moyen s'appliquent également, et à plus forte raison, à ce qu'il a produit d'excellent. »

Tout ce passage, très développé, est un des plus importants du livre; Fromentin y aborde de front une de ces « questions de métier » qu'aucun critique d'art n'avait pu ou osé aborder avant lui. Je ne puis résister au plaisir d'en citer les premières lignes; elles sont topiques et

d'une richesse de forme bien remarquable. Elles vont droit au vrai de la question.

« L'embarras n'est pas de savoir comment il faisait, mais de savoir comment on peut si bien faire en faisant ainsi. Les moyens sont simples, la méthode est élémentaire. C'est un beau panneau, lisse, propre et blanc, sur lequel agit une main magnifiquement agile, adroite, sensible et posée. L'emportement qu'on lui suppose est une façon de sentir plutôt qu'un désordre dans la façon de peindre. La brosse est aussi calme que l'âme est chaude et l'esprit prompt à s'élancer. Il y a dans une organisation pareille un rapport si exact et des relations si rapides entre la vision, la sensibilité et la main, une telle et si parfaite obéissance de l'une aux autres, que les secousses habituelles du cerveau qui dirige feraient croire à des soubresauts de l'instrument. Rien n'est plus trompeur que cette fièvre apparente, contenue par de profonds calculs et servie par un mécanisme exercé à toutes les épreuves. Il en est de même des sensations de l'œil et par conséquent du choix qu'il fait des couleurs. Ces couleurs sont également très sommaires et ne paraissent si compliquées qu'à cause du parti que le peintre en tire et du rôle qu'il leur fait jouer. Rien n'est plus réduit quant au nombre des teintes premières, n'est plus prévu que la façon dont il les oppose ; rien n'est plus simple aussi que l'habitude en vertu de laquelle il les nuance, et rien de plus inattendu que le résultat qui se produit. »

Fromentin poursuit ainsi avec cette sûreté d'analyse et, — suivant sa propre expression, dans un langage mêlé de musique et de peinture, parce que la langue plastique a des moyens trop bornés pour exprimer des nuances d'idées aussi délicates, — arrache un à un à Rubens les secrets de sa prodigieuse puissance. Il se trouve que, d'accents en accents, il a tracé un portrait d'un relief surprenant. « Considérez de plus, dit-il en terminant, que cette dextérité sans pareille, cette habileté insouciante à se jouer de matières ingrates, d'instruments rebelles, ce beau mouvement d'un outil bien tenu, cette élégante façon de le promener sur des surfaces libres, le jet qui s'en échappe, ces étincelles qui semblent en jaillir, toute cette magie des grands exécutants, qui chez d'autres tourne soit à la manière, soit à l'affectation, soit au pur esprit de médiocre aloi, chez lui ce n'est, je vous le répète à satiété, que l'exquise sensibilité d'un œil admirablement sain, d'une main merveilleusement soumise, enfin et surtout d'une âme vraiment ouverte à toute chose, heureuse, confiante et grande. Je vous mets également au défi de ne pas sentir jusque dans les manies, les défauts, j'allais dire les fatuités de ce noble esprit, la marque d'une incontestable grandeur. Et

cette marque extérieure, le cachet mis en dernier lieu sur sa pensée, c'est l'empreinte elle-même de sa main. »

Cette vue d'ensemble établie, il arrive à Anvers et s'attaque à l'œuvre même de Rubens qui s'épanouit ici dans ses manifestations les plus diverses. Le premier aspect d'Anvers l'émeut jusqu'au fond de l'âme. La reine de l'Escaut est en effet une des villes les plus parlantes de l'Europe; je n'en sais pas, pour ma part, qui accuse mieux, dans ses aspects, son histoire et son génie. Un croquis inédit des notes de Fromentin nous en donne une impression superbe.

« Anvers, dimanche.

« Temps affreux! Pluie, vents, rafales; cela tourbillonne autour des clochers et s'engouffre dans l'entonnoir des petites rues qui vont aux quais. C'est noir, blanc, aigre, strident et glacial. Pavé, toitures, ardoises, vitres mouillées, tout reluit, comme au mouvement tournant d'un feu électrique. Un coup de soleil éblouissant éclate au milieu d'une ondée. C'est un éclair. L'ombre y succède. Et les nuages, qui mesurent dans leur course folle la vitesse du vent, se déchirent, se renouvellent, s'amoncellent et semblent passer les uns sur les autres, comme font les flots. Le vent vient de l'Escaut, par-dessus ses rives plates, hérisse le fleuve, fait sauter les bateaux, crier les amarres, bruire les arbres échevelés, et gronder plus fortement la cheminée des grands vapeurs, dont la fumée bouillonne et se renverse à la sortie des tuyaux. Quand on regarde à l'ouest, en aval du fleuve, on ne voit qu'un horizon vague et qu'un brouillard menaçant, fait avec de la pluie, de l'écume et du vent.

« A l'opposé, de hautes nuées, projetées perpendiculairement sur les hauteurs du ciel, s'accumulent en montagnes, et c'est sur ce rideau grisâtre, à peine frângé de blanc, que se dessine la vieille église avec sa couleur rouillée, et que s'élance, à plus de trois cents pieds, l'immense tour ouvragée, bizarre, plus claire au bas, plus noire au sommet, avec son vaste cadran d'or pâle à mi-hauteur. »

C'est « un Piranèse gothique, outré par la fantaisie du Nord ».

Mais Fromentin ne s'attarde pas à contempler ce tableau; il a hâte d'entrer dans Notre-Dame. Là sont les célèbres chefs-d'œuvre de Rubens: la *Mise en croix* et la *Descente de croix*. Il en discute la valeur avec d'autant plus de soin, mais en même temps d'autant plus d'indépendance et de courage qu'ils ont été jusqu'alors acceptés sans réserve et consacrés par une universelle admiration. Il se dépouille de toute idée antérieure, et les prend comme s'il venait de les découvrir. Ses conclusions sont d'une grande netteté, d'une grande hauteur de vues. D'abord il préfère de beaucoup la *Mise en croix*, d'une inspiration plus flamande et plus personnelle. A ses yeux, la *Descente de croix*, peinte au retour d'Italie, est tout imprégnée de souvenirs classiques, de l'étude des maîtres sévères et équilibrés de la Péninsule. Le

romanisme s'y décèle, mais non sans y laisser éclater la jeune maturité de son génie, se jouant avec aisance au milieu des formules apprises. Et ne serait-ce pas, selon l'auteur des *Maîtres d'autrefois*, à cette bonne odeur italienne que la *Descente de croix* devrait la meilleure part de son immense popularité? La grandeur réelle de Rubens n'apparaît que dans certains morceaux, dans le corps inerte et infléchi du Christ, dans l'admirable figure de la Madeleine, dont l'opulente beauté résume déjà l'idéal tenace du peintre, et surtout dans le volet si délicieux de la *Visitation*. L'exécution est « lisse, compacte et prudente » ; les lumières sont « plaquées par grandes masses », les « demi-teintes sont courtes ». « La toile est sombre, malgré ses clartés et l'extraordinaire blancheur du linceul ; malgré ses reliefs, la peinture est plate ; c'est un tableau à bases noirâtres, sur lequel sont disposées de larges lumières fermes, aucunement nuancées. Le coloris n'est pas très riche ; il est plein, soutenu, nettement calculé pour agir de loin. Il construit le tableau, l'encadre, en exprime les faiblesses et les forces, et ne vise point à l'embellir ». Ainsi parle Fromentin. D'après certaines méthodes conventionnelles, Rubens n'a pas fait mieux ; d'après les siennes, il a eu de bien autres envolées.

A côté, quel jet, quelle audace, quelle force, quelle originalité, quelle profondeur de coloris, quelle chaleur vibrante n'acquiert pas la *Mise en croix !* Combien ses incorrections mêmes nous montrent le vrai Rubens! Rubens ira peut-être plus haut, il n'ira pas plus loin.

Il semble que sa personnalité, à mesure qu'on avance en Belgique, devienne plus colossale, plus envahissante. Le Musée, si riche en trésors flamands des diverses époques, c'est encore Rubens, aux yeux de Fromentin, et rien que Rubens. Rubens le passionne, l'absorbe, même dans ses défauts qu'il souligne à chaque pas. L'*Adoration des Mages* est une de ses improvisations les plus flamboyantes ; le *Coup de lance*, un tableau « décousu, avec de grands vides, des aigreurs, de vastes taches un peu arbitraires, belles en soi, mais de rapports douteux » ; la *Trinité*, « un joli début, froid, mince, lisse et décoloré » ; son *Christ à la paille* est encore plus médiocre et plus vide ; l'*Incrédulité de saint Thomas*, indigne de lui ; l'*Éducation de la Vierge* est « la plus charmante fantaisie décorative que l'on puisse voir, d'une tendresse et d'une richesse incomparable en ses douceurs » ; la *Vierge au perroquet*, un beau souvenir d'Italie, presque impersonnel. Mais le chef-d'œuvre, un chef-d'œuvre étonnant entre tous, émouvant, inoubliable, celui qui fait « le plus d'honneur au génie de Rubens », c'est la *Communion de saint François d'Assise*. Alors Fromentin, en quelques pages pleines de feu, des plus belles qu'il ait écrites, dans une langue sobre, ardente, expressive, nous

entraîne à sa suite, nous fait pénétrer bien avant dans la valeur morale et plastique de cette création, exceptionnelle entre ses plus exceptionnelles, et même entre celles de l'art de tous les temps. « Quand on a longuement examiné cette œuvre sans pareille, où Rubens se transfigure, on ne peut plus regarder rien, ni personne, ni les autres, ni Rubens lui-même. »

Dans le chapitre suivant, Fromentin se pose une question des plus neuves et des plus intéressantes. Rubens est-il un grand portraitiste? est-il seulement un portraitiste? Une argumentation très serrée le conduit à la négative. Aussi bien dans ses portraits qu'ailleurs, Rubens a été un praticien étourdissant; le peintre de la *Femme au chapeau de paille*, de la National Gallery, a mis dans ceux-ci ses plus adorables séductions peut-être, et cependant, dans l'ensemble, ses portraits restent « faibles, peu observés, superficiellement construits et, partant, de ressemblance vague ». Rubens « manquait de cette naïveté attentive, soumise et forte, qu'exige, pour être parfaite, l'étude du visage humain ». Toutes ses femmes ont un air de famille : « un teint frais, un front bombé, de larges tempes, peu de menton, des yeux à fleur de tête, de couleur pareille, d'expression presque identique, une beauté propre au temps, une ampleur propre aux races du Nord, avec une sorte de grâce propre à Rubens ». Marie de Médicis ressemble à Isabelle Brandt, et l'infante Isabelle à Hélène Fourment. Beaucoup d'élégance, de tournure, d'esprit, de santé, « une peinture expéditive, brillante, une ressemblance aimable », mais rien de particulier qui « arrête, saisisse, donne à réfléchir et ne s'oublie plus. Pas une laideur physionomique, pas un amaigrissement dans les contours, pas une bizarrerie choquante dans aucun des traits ». Supposez Holbein avec la clientèle de Rubens et vous voyez apparaître toute la différence entre la convention, si belle qu'elle soit, et la vérité. En résumé, Rubens portraitiste pur a été, selon Fromentin, « un miroir plutôt qu'un instrument pénétrant », tandis que la réalisation des types de ses plus belles compositions, alors qu'il est dominé par l'idée à exprimer, le montre observateur d'une puissance et d'une profondeur incomparables. Le ravissant portrait-esquisse d'*Hélène Fourment et de ses deux enfants*, au Louvre, trouve seul grâce aux yeux de Fromentin. Moins exclusif, j'y ajouterai quelques morceaux caressés, comme le superbe portrait d'homme du Musée de Munich.

L'apothéose de Rubens est à son tombeau de Saint-Jacques. Le *Saint Georges*, en tant qu'œuvre de peinture, est la perle de l'écrin de Rubens. Elle resplendit de toutes les conjonctions fortuites qui font les œuvres heureuses et préférées, les œuvres parfaites. Elle nous reste

comme la plus pure essence du génie de Rubens. Tout le monde sera d'accord avec Fromentin, qui lui consacre un chapitre tout entier. Je cite son carnet de notes :

« *Saint Georges.* Décidément le plus rare des Rubens. Comme main-d'œuvre, en petit (2 mètres, au plus), le plus incisif, le mieux dessiné, *le plus* ardent, et le plus capricieux comme écriture. C'est égratigné, écrasé, large, fin. On peut chercher dans ses souvenirs : il y a d'autres arts, il n'y a pas mieux. Rareté de couleur sans égale ; une patine qui n'altère rien, enrichit tout. C'est un diamant. »

Et plus loin :

« Une chose admirable chez cet homme, c'est que, quand il veut émouvoir, probablement quand il est ému lui-même, il émeut avec des physionomies, des yeux, des bouches, des traits, et des points brillants dans l'œil, et une belle larme comme une perle qui scintille au coin d'une paupière. »

Ici l'auteur des *Maîtres d'autrefois*, devant la majesté de cette tombe, s'élève peu à peu au ton de l'Histoire. Il juge Rubens d'ensemble en quelques accents décisifs et trace, de sa personne et de son œuvre, un tableau plein, condensé, vivant. Son jugement se résume en un mot : Rubens est un *lyrique* et le plus lyrique de tous les peintres.

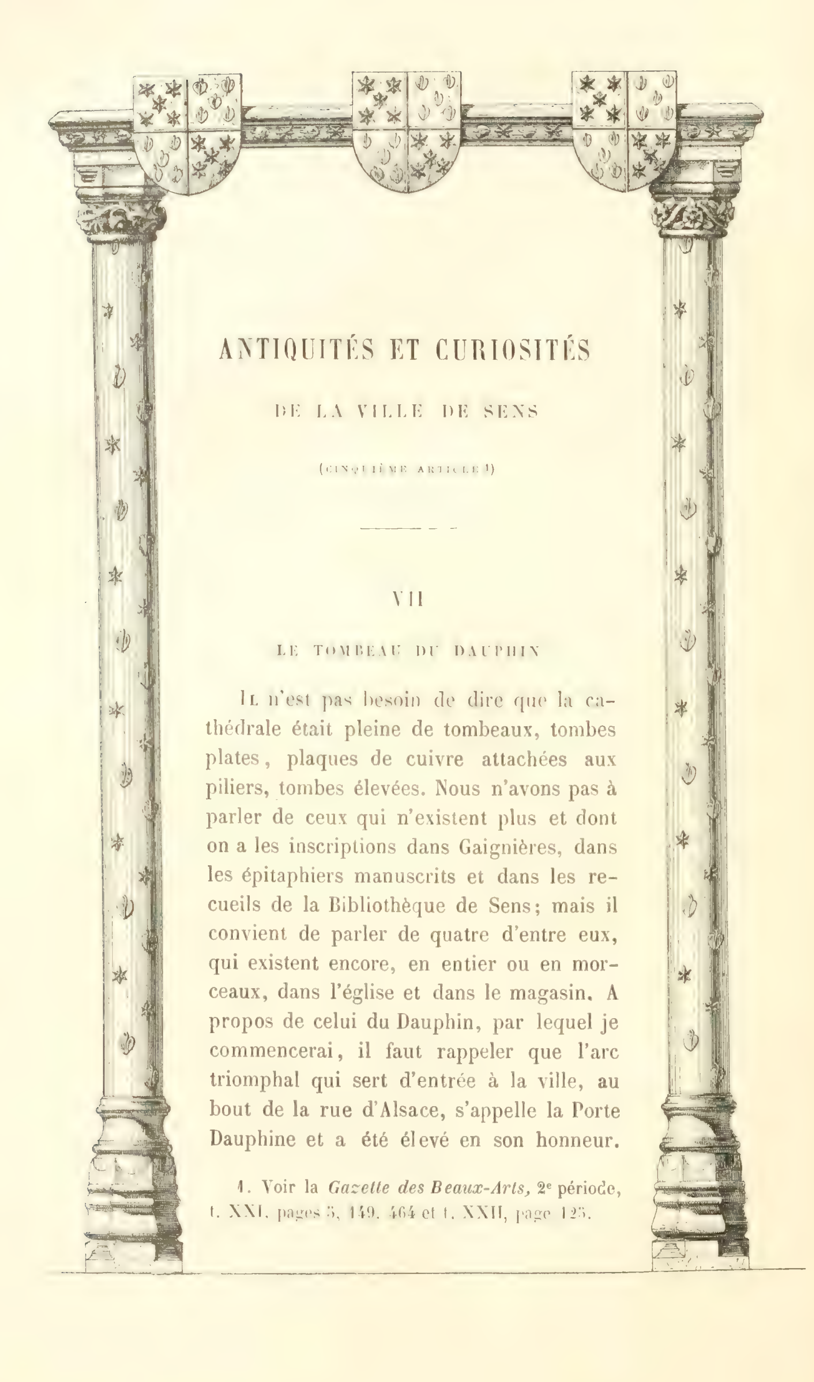
Que notre ami Paul Mantz, qui prépare, pour la *Gazette des Beaux-Arts*, un Rubens, écoute l'appel que Fromentin semble lui avoir destiné lorsqu'il demande que cette vie exemplaire soit écrite par quelqu'un de grand savoir et de grand cœur, pour l'honneur de notre art et pour la perpétuelle édification de ceux qui le pratiquent.

Après une courte et brillante esquisse de la figure de Van Dyck, Fromentin aborde la Hollande.

LOUIS GONSE.

(La fin prochainement.)





ANTIQUITÉS ET CURIOSITÉS

DE LA VILLE DE SENS

(CINQUIÈME ARTICLE[1])

VII

LE TOMBEAU DU DAUPHIN

Il n'est pas besoin de dire que la cathédrale était pleine de tombeaux, tombes plates, plaques de cuivre attachées aux piliers, tombes élevées. Nous n'avons pas à parler de ceux qui n'existent plus et dont on a les inscriptions dans Gaignières, dans les épitaphiers manuscrits et dans les recueils de la Bibliothèque de Sens; mais il convient de parler de quatre d'entre eux, qui existent encore, en entier ou en morceaux, dans l'église et dans le magasin. A propos de celui du Dauphin, par lequel je commencerai, il faut rappeler que l'arc triomphal qui sert d'entrée à la ville, au bout de la rue d'Alsace, s'appelle la Porte Dauphine et a été élevé en son honneur.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, pages 5, 149, 464 et t. XXII, page 125.

C'est une œuvre assez ordinaire de l'architecte Charles-Axel Guillaumot, qui a été directeur des Gobelins à la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci, et elle n'a pas été terminée. Les pierres, destinées à être sculptées en médaillons ovales qui eussent été brisés s'ils avaient été faits, sont demeurées à l'état d'épanelage; mais les modèles en plâtre ont été conservés et se voient à l'hôtel de ville, dans l'escalier de la Bibliothèque. Les quatre plus grands représentent : l'éducation militaire du Dauphin instruit par Mars; son mariage célébré par l'Hymen; le Dauphin sur son lit de mort, auprès duquel la France est assise; la Dauphine sur son lit de mort, avec, auprès d'elle, un Génie et la légende *In ortu et occasu illuxit;* enfin deux plus petits médaillons pour les chiffres de leurs prénoms; des branches de laurier encadrent la lettre L, initiale de Louis; une guirlande de roses, une branche d'olivier et une branche à feuillage léger, d'acacia ou de sensitive, encadrent un M et un J, initiales de Marie-Josèphe; mais le tout est maigre et n'a pas la grâce de l'œuvre de Coustou, qui compte dans l'œuvre de son auteur.

C'était le plus récent des tombeaux et c'est celui du Dauphin, fils de Louis XV, père de Louis XVI, mort en 1765, et de sa seconde femme, Marie-Josèphe de Saxe, morte en 1767. On peut s'étonner qu'il n'ait pas été enterré à Saint-Denis; la vraie raison du choix de Sens, ce n'est pas qu'il fût mort à Fontainebleau, c'est-à-dire dans le diocèse, mais l'influence de l'archevêque Paul d'Albert, cardinal de Luynes, qui avait été son précepteur. En même temps, dès lors qu'on lui consacrait un monument de cette importance, il était en quelque sorte naturel de le mettre ailleurs que dans la basilique royale, où les trois derniers souverains, Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, n'avaient pas de monument.

C'est l'œuvre du dernier des Coustou, de Guillaume, le fils de Guillaume et le neveu de Nicolas. J'ai sous les yeux des lettres de l'artiste, de Cochin et du marquis de Marigny, qui paraîtront dans le plus prochain volume des *Nouvelles Archives de l'Art français,* et qui sont de 1769 à 1777, date de la mort de l'artiste. On y verra que le prix ne fut pas moindre de cent cinquante mille livres, et l'on y apprend la provenance des blocs de marbre employés pour les figures.

L'un, que Pigalle avait dans son atelier du faubourg Saint-Honoré depuis 1742, lui avait été donné pour un groupe de l'éducation de l'Amour, dont le petit modèle en plâtre avait figuré au Salon de 1751, et dont le grand ne fut jamais commencé, peut-être à cause de la mort de Mme de Pompadour, à qui l'œuvre peut bien avoir été destinée.

L'autre, qui se trouvait au port Saint-Nicolas et était énorme, puisqu'il pesait quatre-vingt-dix milliers et ne devait pas être employé en

totalité, avait été affecté à un trophée de la Paix de 1747, qu'avait dû faire Michel-Ange ou, plus exactement, René-Michel Slodtz.

L'œuvre de Coustou, qui était au XVIIIe siècle et qui avait été rétablie sous la Restauration au milieu du chœur de la cathédrale, sa place originaire et naturelle, en avant du maître-autel de Servandoni, est maintenant dans la chapelle du collatéral du chœur à dextre de celle de la Vierge.

C'est naturellement une œuvre tout allégorique et sentimentale. Du côté qui faisait face au maître-autel, un jeune génie ailé, celui de la Mort, tient une torche renversée et regarde un enfant assis à ses pieds et qui lui montre une chaîne brisée et entourée de roses. Un homme, vu de dos, déjà vieux, mais encore robuste et qui figure le Temps, pose un long voile sur les deux urnes posées sur le massif carré qui fait le centre du tombeau; à ses pieds, un chapiteau et un fragment de frise, sur laquelle il est monté et sous laquelle on voit un javelot, un carquois et des *volumen*. A l'autre extrémité, qu'on voyait de la nef, ce sont deux figures de femmes : la Religion, aussi vêtue que les figures d'hommes de la tête du tombeau le sont peu, une croix dans la main gauche, la tête et le bras droit élevés vers le ciel, et l'Hymen ou l'Éternité, coiffée d'une couronne à pointes et caractérisée par un cercle et par une branche de laurier; sur un tronc de palmier, un miroir et une balance. A leurs pieds, un enfant nu, qui prend avec un compas une mesure sur une sphère, et les attributs des arts, un plan d'église en croix avec des portiques de colonnes à la façade et aux transsepts, une équerre, une trompette à pavillon, un pinceau, une palette, un marteau de sculpteur et un buste d'homme.

L'ensemble est d'un marbre très blanc et très pur; les urnes sont en marbres de couleurs, et les plaques de marbre des deux inscriptions latérales sont accompagnées de dauphins, de guirlandes et d'armoiries en bronze. Le tout, auquel rien ne manque, est de l'exécution la plus délicate et d'une fraîcheur de conservation très remarquable, mais l'effet est un peu confus et d'un aspect mollasse et affadi, surtout dans les plis des vêtements. Étant donné le goût, qui, sans rien de mâle ni de funéraire, est plutôt féminisé, rien de plus doux, de plus blond, de plus jeune, de plus en fleur, de plus caressé, que l'exécution brillante et polie de toutes ces chairs parfumées, et les têtes des deux femmes sont en particulier tout à fait fines et charmantes. Quant aux accessoires de bronze, qui, d'après les documents auxquels je faisais allusion, devaient être dorés et accompagner des gaietés luxueuses et des lumières brillantes de la dorure les blancheurs et les élégances idylliques des per-

sonnages, ils sont de la plus belle fonte; la matière leur a donné de l'accent.

Malgré l'inscription gravée sur le fragment de frise : *Guillaume Coustou, de Paris, 1777*, l'œuvre n'est pas tout entière de la main de Coustou; on a dit que l'une des deux figures d'hommes, au moins, est entièrement exécutée par l'habile sculpteur Pierre Julien, élève de Coustou et le collaborateur de ses travaux, avant comme après son voyage de Rome, où il a été de 1768 à 1772, après n'avoir eu son grand prix qu'à l'âge de trente-quatre ans, en 1765.

VIII

LE TOMBEAU DES DU PERRON

Le monument des deux frères Jacques et Jean Davy Du Perron, archevêques de Sens l'un après l'autre, de 1606 à 1621, est plus simple et plus funéraire.

On voit, dans le dessin que M. Goutzwiller a pris sur celui d'un des volumes de Gaignières, aux manuscrits de la Bibliothèque nationale (Fonds français, n° 17,046, p. 401), que ce n'était pas un monument isolé. L'ordonnance en était en applique dans le bas côté droit, sur le mur de la clôture du chœur. Comme le dit le manuscrit de Mauclerc, il était entre deux piliers et la distribution en était irrégulière; les six colonnes de marbre noir, à bases et à chapiteaux ioniques de marbre blanc, étaient disposées deux par deux.

Dans l'entre-colonnement gauche, plus étroit, s'ouvrait la grille d'une petite porte latérale du chœur; l'entre-colonnement droit était fermé d'une grille, en avant de laquelle deux enfants, appuyés sur une urne, couronnaient un piédestal en largeur. Sur l'entablement, et l'un derrière l'autre, les deux frères, les mains jointes, sont gravement agenouillés derrière leur prie-Dieu armorié à leurs armes, un chevron accompagné de trois harpes de David, posées deux et une.

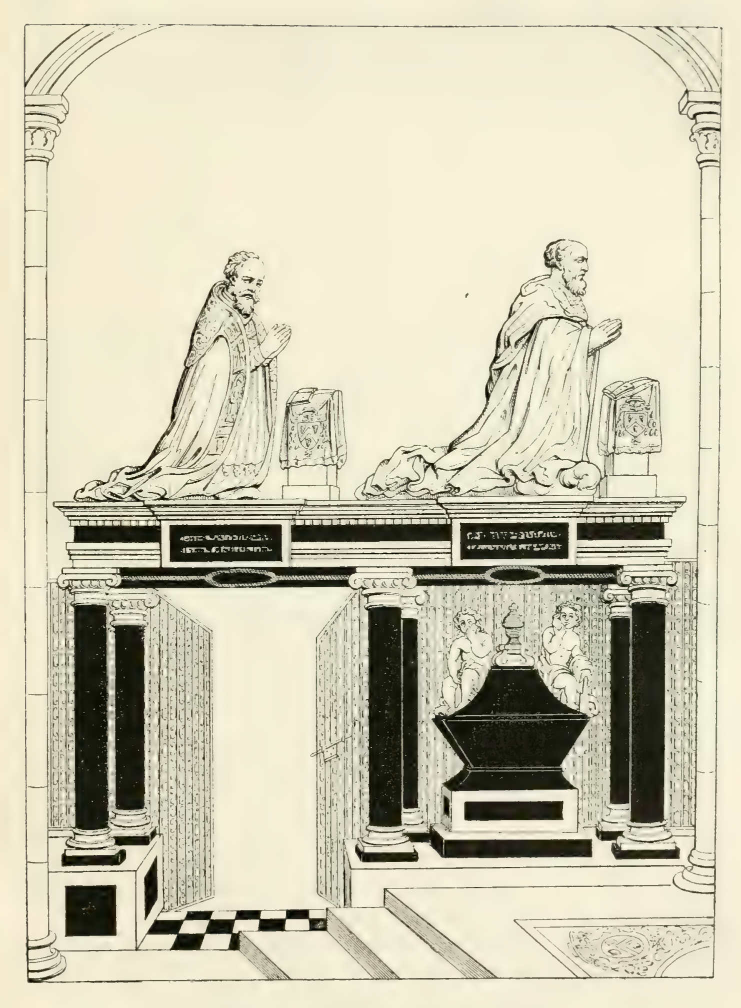
Celui qui est à gauche, vêtu d'une grande chape, est Jean, monté sur le siège de Sens en 1618; la croix de son armoirie est à double croisillon. Celui qui est à droite, et dont le costume est moins formellement ecclésiastique, est le cardinal Jacques, l'aîné et le plus célèbre des deux. Il porte la barbe taillée en carré, comme celle des portraits du président Molé, et son manteau est beaucoup plus long et traînant que la chape

de l'autre statue; son armoirie a la croix archiépiscopale et la croix du Saint-Esprit suspendue à un ruban.

On trouve, dans la vie du cardinal par M. de Burigny (Paris, 1768, p. 398), que ce monument fut élevé en 1636 par les soins de leur neveu Jacques Du Perron, évèque d'Angoulême de 1637 à 1646, et qu'il coûta huit mille livres. C'est un prix dont la modicité étonne, en face d'un tombeau aussi important, malgré sa condition d'applique, et qui fait honneur à la conscience du sculpteur et de l'architecte. On vient de voir qu'il était à peu près du milieu du règne de Louis XIII; la forme contournée du prie-Dieu, qui sent encore le goût de la fin du XVIe siècle, la lourdeur des priants, la rudesse, un peu simple et trop peu poussée dans l'exécution, des personnages l'auraient appris sans hésitation ; mais, en l'absence de signature, il n'est pas possible de dire le nom du sculpteur. C'est antérieur au goût d'Anguier, qui est plus souple, et même de Sarrazin, qui a plus de mouvement et de vivacité. C'est plutôt de Bourdin, du premier Guillain le père, ou d'un de leurs contemporains, en tout cas d'un homme encore imprégné du goût de la sculpture sous Henri IV, qui, par une réaction allant au delà du but comme toujours, est passée d'un extrême à l'autre, et a remplacé subitement par une lourdeur et par une solidité volontairement épaisses et trop sommaires les élégances minces, les délicatesses raffinées et les recherches aventureuses de la cire obéissante et du ciseau tourmenté de la sculpture des derniers Valois.

Aujourd'hui, pendant que les graves statues et le groupe des deux angelots, enfantins et pleureurs, qui s'essuient les yeux avec un bout de leur courte draperie, sont dans la chapelle du tombeau du Dauphin, les bases, les chapiteaux et les fûts de cinq des colonnes sont en morceaux dans la seconde pièce du rez-de-chaussée de la salle synodale. La sixième colonne, également complète, a été dressée entre les deux fenêtres de l'escalier de la mairie. Comme on a l'inscription dans Burigny et ailleurs, rien ne serait si facile que de remonter ce tombeau, dont on a toute la statuaire et presque toute la décoration. Dans son état d'éparpillement, ce qui en existe peut se disperser et se perdre. Il ne serait que prudent de le sauver; il est même presque inconvenant qu'on ait tardé si longtemps à remettre en honneur et à restituer dans leur église le tombeau des deux archevêques, ce qu'il est possible de faire exactement à l'aide du dessin de Gaignières.

La clôture du chœur n'existe plus, mais il ne manque pas, dans les bas côtés du chœur ou dans l'une de ses trois grandes chapelles, de murs nus, contre lesquels ce monument pourrait être réappliqué. Il y serait à merveille.



TOMBEAU DE JACQUES ET JEAN DU PERRON.

(D'après le recueil de Gaignières.)



IX

LE TOMBEAU DU CARDINAL DUPRAT

On ne pourrait pas réédifier le tombeau du cardinal Duprat; il en manque trop. L'unique partie tout à fait intacte, — la frise des quatre bas-reliefs sculptés sur la quadruple tranche de l'épaisse table de marbre blanc qui formait le soubassement du sarcophage et qui est dans la chapelle du tombeau du Dauphin, — est la seule partie bien conservée. Les quatre colonnettes de marbre noir, plus ou moins gâtées, et leurs chapiteaux de marbre blanc, dont le contraste a été certainement imité et suivi par l'auteur du tombeau de Du Perron, sont dans le magasin, ainsi que la statue gisante, celle-ci perdue de mutilations et très dégradée dans ce qui en subsiste. Nous donnons, pour la première fois et d'après un dessin du même volume de Gaignières (p. 391), une représentation de l'ensemble du tombeau, qui a été plusieurs fois décrit et étudié.

On en connaît une description dans le manuscrit de Maucler, daté de 1828 (p. 259); ailleurs (p. 477) il fait allusion à « l'excellente description donnée par Macon dans ses *Miscellanea*, que nous ne connaissons pas. Il y en a une description, très complète et très importante, dans la *Visite des monuments des arts à Sens et à Auxerre en 1793*, publiée dans le *Bulletin de la Société de l'Yonne* (t. XX, 1866, p. 46-51). Le normand Pierre-Aimé Lair a imprimé des *Observations sur un monument du chancelier Duprat*, dans la troisième année du *Magasin encyclopédique* (V, 542), et Millin en a parlé dans son *Voyage*.

Le dessin de Gaignières et les anciennes descriptions permettent de se rendre compte de l'ensemble. Sur un emmarchement de deux degrés s'élevait un soubassement long, cantonné aux angles de quatre Vertus, en avant par la Force avec l'épée et la boule, et par la Prudence avec un compas et une horloge; les deux autres se voient trop incomplètement dans le dessin pour être particularisées. Le soubassement offrait, en bas, une sorte de frise ornée d'un semis épars de crosses, entières ou

brisées, entre lesquelles se voient le chapeau, des gants et une pièce avec son sceau, symboles du Cardinal, de l'Archevêque et du Chancelier de France. La pièce supérieure du soubassement, d'un seul bloc de marbre blanc, longue de 1^{m},75 et haute de 0^{m},28, est occupée tout entière par les quatre bas-reliefs, deux longs et deux étroits ; celui qui faisait face est l'entrée à Sens. Sur cette caisse de marbre était posé un sarcophage à gaudrons, porté par quatre pattes de lions écrasées, long de 1^{m},50 et large de 0^{m},76. Les armoiries du cardinal, d'or à la fasce de sable, accompagnée de trois trèfles de sinople, posés deux en chef et un en pointe, étaient coloriées, et le sarcophage était couvert d'une lame de marbre noir, sur laquelle était couché le cadavre, nu et gisant.

Pour servir de pavillon à ce tombeau, quatre colonnes à chapiteaux corinthiens, posées aux angles de l'emmarchement, supportaient un plafond plat, de marbre noir, évidemment d'une seule pièce, décoré en dessous de deux rangs de six rosaces jaunes, peut-être en bronze doré. Les piédestaux blancs et noirs de ces quatre colonnes étaient de la hauteur de la caisse carrée du soubassement, de sorte que le sarcophage se détachait entre quatre fûts de marbre noir hauts de 1^{m},080, dont le fuselage, renflé au premier tiers, a un diamètre de 0^{m},230 en haut et de 0^{m},235 en bas. Les moulures de leurs bases sont en marbre blanc. Enfin, à l'état de couronnement et sur la table du plafond était le cardinal agenouillé devant un prie-Dieu.

Si tout ne paraît pas avoir été de la force de la frise des bas-reliefs, malgré la dimension un peu restreinte et diminuée qui voulait lutter, sinon de dimensions, au moins par le luxe des détails et des statues et par un goût plus nouveau, avec le tombeau de Louis XII à Saint-Denis, c'était certainement un monument remarquable et digne de celui qui demeurait, à Paris, sur le quai des Grands-Augustins, à l'Hôtel d'Hercule, à lui donné par Louis XII ; de celui qui avait à Fontainebleau l'Hôtel de la Chancellerie; de celui surtout qui avait construit, auprès de Meaux, le magnifique château de Nantouillet, où le goût de l'architecture flamboyante, qui finissait, se mêlait au goût nouveau de la jeune Renaissance, et pour la cour duquel il avait fait venir de Gênes une fontaine de marbre ; de celui qui avait fait construire, à l'Hôtel-Dieu de Paris, la belle salle dite du Légat, où se voyait sa statue, qui, selon Maucler (p. 278), se trouvait aussi à Saint-Maurice de Sens.

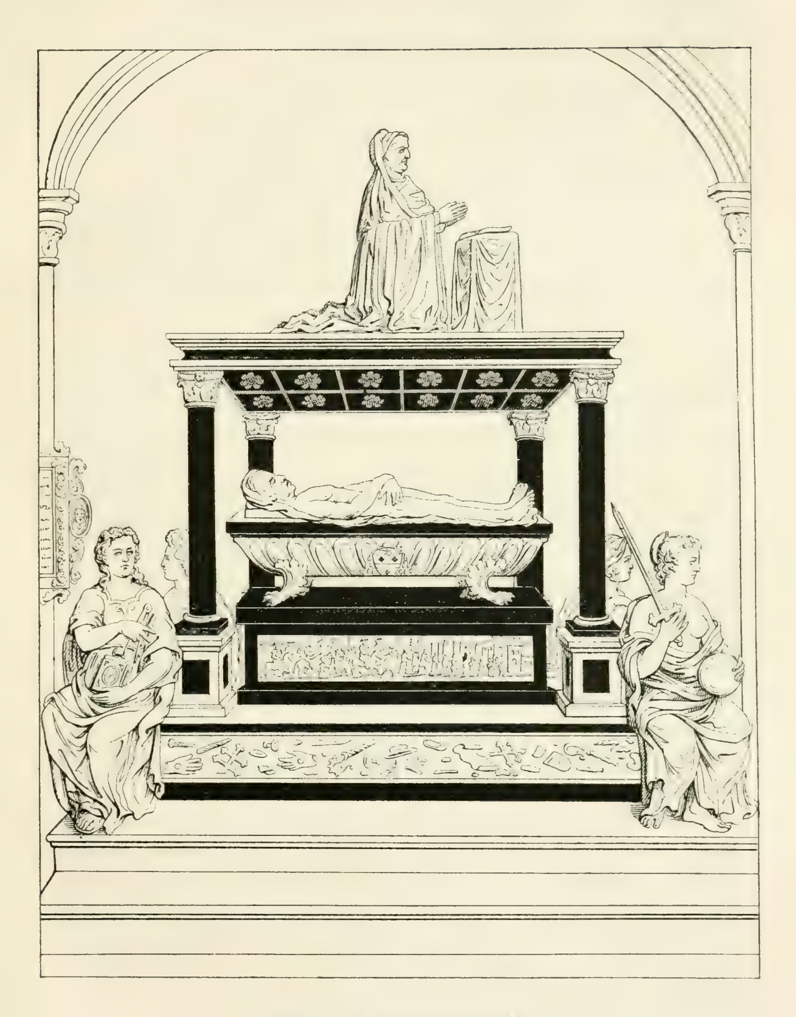
Son tombeau était dans le chœur, au côté gauche et derrière l'ancien maître-autel. On ne voit pas qu'on y eût mis ni la devise de sa famille : *Spes unica Deus,* ni sa devise personnelle : *Virescit vulnere virtus* (*Sa force repousse quand elle a été coupée*), avec, pour corps, une plante

d'oseille foulée aux pieds par un homme[1]. Maucler, qui ne fait certainement que copier, nous apprend qu'une pièce qui étonnait toujours les personnes qui visitaient ce mausolée était l'épitaphe en bronze, « attachée au pilier le plus proche, sur laquelle on voyait une figure de Minerve, très bien gravée, qui servait à caractériser la prudence d'un héros du christianisme ». L'éloge est peut-être un peu gros pour le politique à la fois le plus fin et le plus vaniteux, le plus impertinemment courtisan et l'un des plus âprement intéressés — il ne faut décourager personne — qui aient peut-être jamais existé.

Au point de vue iconographique, l'effigie du cardinal est intéressante. Elle paraît d'abord n'être qu'en pierre, parce qu'elle a été très entamée et corrodée par la pluie et l'humidité, qui l'ont rendue sale et grise; mais les cassures saccharines ne laissent pas de doute sur la matière; on le voit aux bras, aux jambes et aux pieds, qui sont cassés. Le cadavre est étendu sur un linceul qui entoure la tête, posée sur deux coussins, et dont le bout est ramené sous les mains croisées. Il a la bouche ouverte, et les chairs sont flasques et plissées. On a dit souvent qu'il était représenté rongé par les vers; c'est une erreur. Ce qu'on a pris pour des vers ce sont les sutures de l'incision de l'embaumement; l'on sait que le cœur du cardinal a été attribué à l'église de Meaux, dont il était évêque, et cette fente se voit couramment dans les *gisants* de cette époque, ainsi à la figure du tombeau de Louis XII, où l'on voit la fente, mais sans rubans pour la coudre et la refermer. Ici le cardinal ne paraît pas grand comme nature; la statue a cependant 1m,60, ce qui est une taille très réelle, et le cardinal devait paraître d'autant plus petit que, dans les bas-reliefs, il est représenté très gros et même obèse. Le protestant Théodore de Bèze lui a décoché l'épitaphe satirique : *Hic jacet amplissimus vir*, et c'était la vérité, car on a conservé le souvenir qu'il fallait échancrer les tables pour qu'il pût s'y asseoir, et aussi celui de la façon dont il mit à la mode la chair d'ânon, ce qui trahit quelque recherche de gourmandise. Ici — il est mort à soixante-douze ans — il est très amaigri; mais la tête se rapproche de celle des bas-reliefs et porte tous les caractères de la ressemblance.

Pourtant, et même en supposant la statue bien conservée, ce n'est pas une œuvre exceptionnelle, et elle pourrait bien ne pas être de la

1. Le marquis Duprat, dans la biographie du cardinal, qu'il a publiée en 1854 et en 1857, ne donne pas cette devise, qui pourrait bien être une fantaisie littéraire postérieure, comme, entre autres, un si grand nombre de celles de la *France métallique*, de Jacques de Bie. Par contre, le marquis Duprat en donne une autre, qui paraît plus naturelle : *Omnia mutantur.*



TOMBEAU DU CARDINAL DUPRAT.

(D'après le recueil de Gaignières.)

même main que les bas-reliefs, qui ont une bien autre valeur de composition et d'exécution. Ajoutons, pour en finir avec elle, qu'elle est couverte de noms gravés selon le proverbe latin :

« Les sots mettent toujours leurs noms sur les murailles »,

et je n'en relèverai qu'un, celui de « Nicolas Pesay », parce qu'il l'a fait suivre de la date 1693, sous la forme un peu naïve de 16813.

Les deux bas-reliefs des extrémités sont étroits, et ceux des deux faces latérales sont de toute la longueur de la caisse; il y en a, à Paris, des plâtres dans les salles de moulage du Musée du Louvre, à côté du Musée de la sculpture française, et les quatre croquis de M. Laurent en donnent la composition et même l'aspect.

Le premier bas-relief étroit représente Duprat dans sa charge de chancelier de France, à laquelle il fut nommé le 7 janvier 1515, par François Ier, six jours après son avènement. Le cardinal, court et très gras, est assis sous un dais dont le dessin géométrique rappelle l'élégance des plats des reliures faites pour Grolier ; il lit une pièce ; la cassette des sceaux est sur le bureau derrière lequel il est assis et sur le devant duquel on voit ses armoiries surmontées du chapeau cardinalice, dont les houppes, comme à celui du bas-relief de l'entrée à Sens, ont quinze houppes sur cinq rangs. Le scelleur est debout : à droite, des hallebardiers ; à gauche, un bout de bureau.

Chacun des longs bas-reliefs représente une entrée du cardinal. L'un est l'entrée qu'il fit à Paris, comme légat du pape Clément VII, depuis le faubourg Saint-Jacques jusqu'au cloître Notre-Dame. On en a le détail dans le *Cérémonial* de Godefroy (II, 822), mais nous n'avons à nous occuper que du bas-relief. Le cardinal, faisant le geste de la bénédiction, s'avance à cheval sous un dais. Avec un acolyte à cheval et tête nue, portant une croix archiépiscopale fleurdelisée, on voit, toujours à cheval, un massier, des ecclésiastiques et un cavalier à moustaches retroussées et habillé d'un justaucorps rayé de bandes horizontales à la polonaise ou à l'estradiote. D'autres cavaliers, surtout celui qui se retourne, sont tout italiens, ou plus justement encore à l'antique, comme dans les bas-reliefs contemporains de l'Orléanais François Marchand, faits pour Saint-Père de Chartres et maintenant à Saint-Denis.

Le second bas-relief étroit représente le cardinal présidant, le 25 mai 1532, le concile provincial tenu à Saint-Germain-en-Laye pour fixer la part du diocèse de Sens dans la rançon du roi. Il est au centre, dans une grande chaire, sous un dais, avec neuf prélats à sa droite et neuf à sa gauche ; devant lui, le greffier assis, et, à côté, un massier.

Enfin l'autre long bas-relief représente l'entrée à Sens. Il faut, à ce propos, faire remarquer que le cardinal, beaucoup plus occupé des affaires de la cour et de la politique que de celles de son diocèse, n'y a jamais mis les pieds. Il n'y vint que mort, et son entrée à Sens devrait être la pompe de ses funérailles, célébrées le jeudi 5 août 1535, un peu moins d'un mois après sa mort, arrivée le 9 juillet.

Maucler a donné (II, 49), d'après le manuscrit de M. Nonat, une description du cortège, dans lequel un cavalier, vêtu de velours noir comme son cheval, portait la masse ; un autre, en velours croisé de satin blanc, portait le coffret des sceaux, et un autre, en velours noir, monté sur une mule caparaçonnée de velours rouge, portait le chapeau de cardinal. Fenel a raconté (p. 22) que, « le corps étant devant l'église, les domestiques firent un grand tumulte et mirent en pièces, à coups d'épée, le ciel ou drap d'or qui couvrait l'effigie ». Notre sculpteur, qui n'avait en aucun cas à représenter la bagarre, n'a pas même représenté les obsèques, mais le cardinal vivant et faisant à Sens son entrée, qui n'eut jamais lieu.

Il est à cheval, sous un dais dont on ne voit que trois bâtons, et donne la bénédiction avec deux doigts. Un groupe de prêtres en surplis qui le précèdent s'engage dans la porte de la ville, figurée en forme d'arc à l'antique. Il ne faut pas croire que toutes les crosses se rapportent au cardinal, qui n'a pas eu moins de cinq évêchés et, entre autres abbayes, celles de Fleury et de Saint-Benoît-sur-Loire. On voit ici dix crosses, une croix simple et une à double croisillon, en tout treize, et elles se rapportent à la ville de Sens, où se trouvaient treize prêtres cardinaux. L'histoire manuscrite du curé J. Rousseau (1682, p. 436-437) nous en donne les titres ; ce sont ceux de Saint-Paul, de Saint-Pregts (*Sanctus Præjectus*), de Saint-Léon, de Saint-Didier, de Saint-Maurice, de Saint-Symphorien, de Saint-Maximin, de Sainte-Colombe, du Carrouge (soit *du Krouge*, d'après une enseigne ; soit du Carrefour, *de quadrivio*), de Saint-Romain, de Saint-Pierre-le-Rond, de Saint-Benoît-le-tourné, de Saint-Hilaire et de Saint-Pierre-le-Donjon. La ville de Sens figure ainsi d'une façon très particulière dans les bas-reliefs du tombeau.

Ils sont charmants, très habiles et bien sculpturaux. Malgré l'ouverture forcément très largement ouverte des deux salles et la perspective rapide et très fuyante des poutres de leurs plafonds, le relief est très sobre et très égal. Le plan, qui est la condition du bas-relief, est, même dans ceux-là, très savamment maintenu, et il y était plus difficile que dans le profil des deux cortèges. Ceux-ci ne sont pas troublés par des fonds de paysages ; les personnages importants sont groupés sans gêne,

sans être plus serrés qu'éparpillés ; les têtes des seconds plans sont très plates, très fines et comme seulement indiquées. Quant aux têtes des chevaux, elles sont à l'antique, avec des bouches très ouvertes, accentuées par conséquent, mais sans grosseurs, même dans les poitrails vus de face, dont les raccourcis sont d'une élégance et d'une science absolument sûres. Le goût est entre celui des bas-reliefs du tombeau de Louis XII, que le paysage déforme, et ceux du tombeau de François Ier, et il est bien regrettable de ne pas savoir le nom de celui qui a sculpté et comme ciselé cette jolie frise.

Fenel, qui vivait au XVIIIe siècle, a, sur cette question, une phrase bien curieuse : « Le tombeau qui fut mis sur la sépulture du cardinal fut fait à Grenoble, selon M. Farinade, duquel j'ay transcrit sa pompe funèbre, et cousta 30,000 livres, selon le même manuscrit. » D'après un autre manuscrit, celui du Père L. Anastase Guichard, dont le nom est suivi de la date 1727, nous savons que « feu M. Farinade » avait été curé de Saint-Savinien. Cela met le renseignement au compte du XVIIe siècle et lui donne par là une certaine créance. On peut donc s'en rapporter au chiffre du prix, qui équivaudrait aujourd'hui à bien plus de cent mille francs ; mais l'expression « à Grenoble » n'est pas sans se présenter comme une énigme, à propos de laquelle on pourrait faire une supposition qui en rendrait peut-être compte, car il ne peut pas être plus question du Primatice que de Germain Pilon, dont on a parlé et qui n'ont rien à faire ici.

Le marbre blanc du Dauphiné était célèbre au XVIe siècle; on connaît plus d'un marché qui en spécifie l'emploi, et il y a, à la même époque, des sculpteurs originaires de Grenoble. Benoît Bonberault, qui est indiqué en 1521 comme demeurant à Blois, dans le marché du tombeau de la duchesse de Valentinois, et comme demeurant à Orléans, en 1525, dans celui de Guillaume de Montmorency, est dit *de Grenoble* dans la première des deux pièces. Le tombeau ayant été fait par le fils aîné du cardinal, Antoine, prévôt des marchands de Paris, et étant par là forcément postérieur à 1535, date de la mort de son père, il n'est pas possible de l'attribuer à Bonberault puisqu'on ne sait s'il vivait encore à cette date. Par contre, il y a, non pas un autre sculpteur, mais toute une famille de sculpteurs du XVIe siècle qui porte ce nom de « Grenoble ». Le plus célèbre, Jacquet, dit Grenoble, est l'auteur de la belle et célèbre figure équestre, en marbre, de Henri IV, sur la cheminée de Fontainebleau. Il ne peut être question de lui ; mais il n'était le premier ni de son nom ni de son métier. En effet, dans les extraits des comptes de Fontainebleau, publiés par M. de Laborde, on trouve, de 1540 à 1550,

un imagier du nom d'Antoine Jacquet, dit Grenoble. La date convient à merveille, et Fontainebleau est plus près de Sens que le Dauphiné. M. Farinade et la tradition sénonaise, en face d'un nom propre géographique, l'auraient-ils inconsciemment changé en un nom de lieu, et vu dans un tombeau *de* Grenoble un tombeau *fait à* Grenoble? Ce n'est absolument qu'une supposition, mais on pouvait la faire pour essayer de donner un auteur à une œuvre anonyme. Même au XVIe siècle, il y a dans la sculpture française malheureusement trop de noms sans œuvres et trop d'œuvres sans noms.

X

LE TOMBEAU DES SALAZAR

Nous n'avons pas même un débris du tombeau que l'archevêque Tristan de Salazar s'était fait faire de son vivant. Il était, dit Maucler, d'après le manuscrit de M. Farinade, élevé de trois pieds, en marbre noir parsemé des pièces de son écu, avec sa figure « en albâtre » plus grande que le naturel et couchée sur une table de marbre noir. Il est, malgré sa perte, bon de rappeler ce qu'on en sait parce qu'on va retrouver ce contraste de couleur dans le tombeau que sa piété filiale fit élever à son père et à sa mère, Marguerite de La Trémoille, fille naturelle de Georges de La Trémoille. Le nom de son père, Jean de Salazar, venu d'Espagne en France, se rencontre fréquemment dans nos chroniqueurs du XVe siècle. C'est lui qui eut la bonne fortune de sauver Louis XI à la bataille de Montlhéry, mais sa biographie n'a ici que faire; c'est de son tombeau qu'il s'agit, et c'est par son examen que je terminerai cette revue.

Dans l'église, il ne reste en place, du monument consacré à sa mémoire, que la décoration de l'autel qui avait été construit pour lui faire face, et dont les merveilleuses découpures de pierre tendre, gravées, d'après un dessin de Thorigny, dans le *Magasin pittoresque* de 1861, existent encore sur le cinquième pilier gauche de la nef, le troisième composé d'une seule colonne. Le massif qui portait la table de l'autel a été rasé; mais le retable fait admirer l'élégance et la ciselure des frises et des arêtes de sa dentelle. Les côtés — celui de la nef offre une piscine au-dessous d'une petite armoire, et celui de gauche, une autre petite armoire sous un pinacle — sont étroits; mais la face se compose de trois niches où ne se trouvent plus que deux grandes statuettes en marbre, la Vierge au milieu et saint Étienne à droite. Celle de gauche était un saint Jean-Baptiste, parce que la cathédrale actuelle a réuni et absorbé trois églises antérieures : Saint-Étienne, dont le vocable est

toujours des plus anciens; Notre-Dame, et Saint-Jean, dont le nom seul porterait à supposer qu'il a commencé par être le baptistère de la ville.

Mais la merveille, ce sont les trois pinacles, fouillés et découpés avec la souplesse et l'élégance la plus fine et la plus légère, comme avec une richesse dont la recherche se circonscrit dans le dessin bien défini des arêtes élancées de leurs hautes flèches étroites, abritées sous l'avance d'un dais unique. Deux pinacles plus petits remplissent les espaces vides qui les séparent : de plus petits encore sont comme brodés sur les deux montants qui séparent les niches, et, malgré le vermiculage repercé de toutes leurs découpures, il n'y a ni surcharge ni confusion. On ne peut aller plus loin dans la délicatesse; c'est encore de l'architecture et de la sculpture, mais jamais le bois, jamais le bronze ou l'argent n'ont obéi à une gouge et à un ciseau plus fermes, plus sûrs et plus fins. Les châsses architecturales, les couronnements des stalles du chœur n'offrent rien de plus fantaisiste et de mieux ordonné. La délicatesse même de l'ouvrage l'a sauvé des exagérations violentes, et celui qui a donné le patron de ce retable, comme celui qui l'a sculpté, avait certainement l'art et la mesure du huchier le plus consommé et de l'orfèvre le plus exquis; en conservant la grâce capricieuse de l'imagination flamboyante, il en a supprimé les écarts et il en a assagi l'exubérance; le goût de la Renaissance l'inspire déjà, sans lui rien ôter des meilleures qualités traditionnelles de son éducation gothique du XVe siècle.

Il faut dire quelques mots de l'ornementation, plus voisine du goût nouveau, qui forme la base du retable et qui se divise en trois carrés semés de feuilles et d'étoiles, et couronnés par trois longs cadres correspondant de même aux niches des trois statues. Deux n'offrent qu'un élégant rinceau d'arabesques, formé d'une plante portant à l'une de ses extrémités le buste d'un petit génie. Dans celui du milieu on voit les lettres I M, qui peuvent également être les noms *Jesus Maria* et les initiales des prénoms du père et de la mère de l'archevêque; mais celui de gauche offre une représentation assez bizarre et faite pour être vue, puisqu'elle est exactement sous l'œil. Ce sont d'abord, avec des moineaux, trois têtes d'épis; les deux syllabes TE NO, avec un tilde sur l'O; cinq autres épis et les deux syllabes TE HA. C'est évidemment un rébus ou plutôt une devise. Maucler a conservé le souvenir que cela signifiait : *Épi, ne te hâte*, c'est-à-dire : Ne mûris pas trop vite. S'il a raison, la phrase *Épi, non te hâtes*, est si étranglée et si puérile qu'elle pourrait cacher en même temps un anagramme.

C'était en face de cet autel que s'élevait le tombeau, tout à fait original et même exceptionnel pour son temps. Il occupait tout l'entre-

colonnement sur une hauteur de plus de cinq mètres, et sa forme de carré long débordait sur la nef et sur le collatéral gauche. La forme en était absolument nouvelle ; il était composé de quatre minces colonnettes portant, à une très grande hauteur, une immense table de marbre noir sur laquelle était une statue agenouillée. C'était sous le pavillon de ce plafond, monté sur ces hautes colonnettes, qu'était le tombeau, en marbre noir et blanc, du mari et de la femme, dont il ne reste rien, mais qui, à cette époque, devaient encore avoir été représentés couchés côte à côte et les mains jointes.

Mais nous possédons heureusement et la table supérieure et les colonnes de marbre noir, dont on ne se ferait, sans cela, aucune idée. Le plafond, d'une seule pièce et qui n'était porté que sur les quatre piliers angulaires, n'a pas moins de $2^{m},895$ sur $1^{m},750$. Sur les côtés étaient fixés, dans des entailles, dix écussons, aussi de marbre noir, deux sur les petits côtés, trois sur les grands, et, du côté qui regardait la façade et était accolé contre le quatrième pilier, qui est le deuxième pilier double, on voit, entre les écussons, les entailles arrondies nécessitées par la forme de ses deux chapiteaux. Le plafond était donc à leur hauteur, et la statue supérieure, tournée vers la nef, se profilait dans l'ogive de l'arcade.

Les dix écussons portent les armes des Salazar, mais sans les couleurs, puisqu'ils sont en marbre noir comme la lame, — écartelé aux un et quatre de gueules à cinq étoiles, ou plutôt à cinq molettes d'éperons de six rais d'or, posés en sautoir ; aux deux et trois de cinq feuilles de sable, également en sautoir. J'ai dit simplement *feuilles*, parce que les auteurs varient sur leur désignation, qui est tantôt celle de feuilles de nénufar, tantôt celle de feuilles de pas-d'âne, et le plus souvent celle de feuilles de panais. Les armoriaux d'Espagne, dont la famille est originaire, devraient être consultés sur ce point.

Il n'y a pas à s'étendre sur l'habitude du moyen âge de faire, dès que les armoiries ont été répandues, intervenir leurs pièces dans toutes les ornementations et jusque dans les étoffes des vêtements. C'était, par leur qualité personnelle, la source et la cause d'une variété charmante et la plus heureuse, et la désuétude de leur emploi a tari l'une des sources de décoration les plus fécondes, parce qu'elle forçait à toutes sortes d'inventions et de dispositions incessamment nouvelles. Le tombeau des Salazar en est l'un des nombreux exemples. On a déjà vu les étoiles et les feuilles sur l'autel ; leur semis, d'assez grande dimension et plus écarté, couvre le dessous du plafond ; elles s'enroulent sur les colonnes en deux spirales qui en alternent l'opposition. Les colonnes sont tout en fût, car

les bases n'ont que 0m,650 et les chapiteaux 0m,350, tandis que les fûts, d'une seule pièce, tout à fait droits et d'un diamètre de 0m,300, ont exactement quatre mètres de hauteur. On voit la hardiesse de leur élancement et de leur jet; leur teinte et la rigidité de leur minceur, au lieu de l'effet du marbre, donnent celui du métal et du bronze. En les relevant par la pensée, en les couvrant de l'étonnante lame qu'ils ont supportée sans se briser, on voit combien l'effet de ce tombeau devait être puissant et inattendu.

La statue de Jean de Salazar, agenouillée sur un coussin, et dont le marbre est d'une blancheur admirable qui devait faire le plus beau contraste avec la noirceur du monument qui lui servait de piédestal, est dans le plus triste état de dégradation. La tête a disparu, et toute la surface du marbre a été rongée, pendant de longues années, par l'eau d'une gargouille sous la tombée de laquelle on l'avait abandonnée. Elle est, comme il convenait à son élévation, plus grande que nature, ayant encore, avec le coussin et la plinthe, 1m,350, sans la tête, et l'on voit qu'elle devait être fort belle. Elle était en grande armure, sous une cotte écartelée aux armes; l'épée est très large, et il faut remarquer que, sous le soleret, il n'y a pas de semelle, mais deux barres plates, pour permettre au pied de s'établir solidement comme sur un étrier.

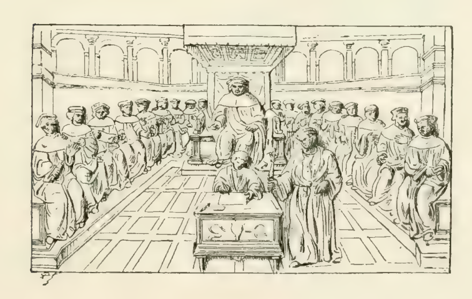
Pour en revenir à ce qu'il faut appeler l'édifice, qui est le grand intérêt de ces beaux restes, une remarque est nécessaire. Le marbre noir de Dinant a été si usité en France, pour les tombeaux, que celui-ci doit en venir, mais il y a plus. Je serais volontiers d'avis que toute la partie architecturale a été exécutée en Belgique. Le goût des moulures des bases et des chapiteaux sent absolument la Flandre, et l'on en rencontre d'analogues aussi bien dans l'architecture de ses hôtels de ville que sur les panneaux et les triptyques de ses peintres. Pour les matériaux durs et très lourds, comme le marbre de Dinant ou la pierre bleue de Belgique, il y a deux raisons à les tailler et à les sculpter complètement sur place et à les envoyer terminés, sans danger d'épaufrure, à cause de la dureté de la matière; on n'a ainsi à transporter que le moindre poids possible, et le travail est plus facile à la carrière au moment de l'extraction, qui se fait sur les dimensions données. C'est l'usage actuel; il n'en devait pas être autrement au moyen âge, et les rares moulures ornées des colonnes doivent faire croire qu'elles ont été sculptées à Dinant et ont été envoyées toutes faites. Cela n'emporterait pas que le thème et le patron soient flamands au même titre. Par son parti tout spécial, par le rapport absolu avec les dimensions en hauteur et en largeur non seulement de l'entre-colonnement, mais même du vide

de l'arc, pour lesquelles tout est calculé et qui sont le point de départ et la raison de toute l'ordonnance, l'idée et le devis ne peuvent avoir été conçus qu'en France et à Sens même. C'est un tombeau qui ne peut pas aller partout, et il n'est possible qu'à une seule place ; on en a envoyé le patron, coté avec une minutieuse sévérité, et on en a reçu ensuite l'exécution, dans laquelle me paraissent se révéler les habitudes et les façons d'un ciseau d'ornemaniste flamand.

En même temps il faut insister sur la date probable de ce tombeau. L'archevêque Tristan, mort à quatre-vingt-deux ans, en février 1519, était monté sur son siège en 1475. Le tombeau ne peut donc être ni antérieur ni postérieur à ces deux dates; de plus, si sa mère était morte en 1459, longtemps avant son élévation, son père n'est mort qu'en 1479. Malgré sa ruine, la statue se sent du goût déjà italien plutôt que de celui de Louis XI. Cela permettrait de l'attribuer au règne de Louis XII plus encore qu'à celui de Charles VIII.

En tout cas, si l'on se souvient qu'il est antérieur au tombeau de Louis XII, et que le tombeau de son prédécesseur, malgré son luxe de sculpture, n'était encore qu'une statue sur un piédestal, il faut constater l'importance antérieure et exceptionnelle du monument des Salazar. Quand il a été fait, la basilique royale de Saint-Denis n'avait pas encore un seul monument aussi considérable. On voit que la ville de Sens ne manque pas de choses qui méritent d'être vues et étudiées.

ANATOLE DE MONTAIGLON.



LES

DESSINS D'ORNEMENT

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



Il est fâcheux que l'Exposition ne puisse pas nous montrer quelques-uns de ces patrons de dentelle, de *point de France*, de broderies, tels qu'en 1750 la France avait le monopole d'en fournir à toutes les ouvrières du continent. Sous le numéro 460 sont bien compris vingt-neuf cadres de dessins pour étoffes unies ou brodées, mais ces dessins concernent la branche des tissus, et non celle des dentelles, du *lacet*, comme disent les Anglais. C'est une lacune d'autant plus regrettable qu'à ce moment nous avions, là comme partout, reconquis notre ascendant, et que nous fournissions l'Europe entière de modèles scrupuleusement suivis. Il n'en avait pas été toujours ainsi, et, cent cinquante ans plus tôt, de 1550 à 1600, la France, pour la confection de la dentelle, était tributaire de l'Italie, des Flandres, voire de l'Angleterre. Federigo Vinciolo, Domenico Serra, Cesare Vecellio, Mathias Mignerack, Jean de Gleyn, inondaient nos libraires de leurs modèles de réseaux, de lacets et de point coupé[2].

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXI, p. 424 et t. XVII, p. 5.

2. Voir la curieuse *Histoire de la dentelle,* par Mme Bury-Palisser; traduite par Mme la comtesse de Clermont-Tonnerre.

« Au XVIIIe siècle, dit M. Dussieux, c'est en France que se font tous les dessins de dentelles et d'étoffes qui se fabriquent en Europe. Un des dessinateurs les plus fameux en ce genre est Louis Lacoste, dit Alexandre. C'est lui qui, vers 1740, les dessins pour le *point* n'étant pas assez réguliers, les fit graver sur des planches de cuivre et imprimer[1]. » Nous ne pouvons rien montrer de ce Louis Lacoste, et sommes contraints de nous en rapporter à la tradition.

Par Jacques Lajoue nous revenons non seulement à la décoration, mais aux décorations de théâtre, auxquelles il s'est exclusivement consacré, et où il paraît avoir excellé. Admis en 1721 à l'Académie comme peintre d'architecture, sur le tableau qui figure au Musée de Versailles sous le numéro 4420, — c'est ce que je connais de mieux de lui, — Lajoue, à en juger par ce remarquable spécimen, aurait pu devenir un élégant peintre des fêtes galantes et tenir très avantageusement sa place derrière Watteau, au milieu de Lancret, de Pater, de Debar, d'Octavien, d'Ollivier. Mais, comme un de ses confrères, Lucas Auger, qui finit par peindre des panneaux de carrosses et de chaises à porteurs, au grand désespoir de Mariette, il préféra les succès faciles et rémunérateurs de l'art industriel aux luttes pénibles et dispendieuses de l'art académique. J'ignore s'il eut à se féliciter de son choix ; mais, ce que les dessins de décoration envoyés par MM. Bérard, le comte de La Béraudière, de Goncourt, Carré (nos 204 à 210) m'ont appris, c'est que c'était un décorateur dont le sentiment poétique égalait le goût. Le genre dont Lajoue a fait sa spécialité autorise bien des licences, bien des écarts d'imagination. L'on peut établir des merveilles bien improbables sur une toile de fond ; mais, même dans cette voie, faut-il que le goût vous guide et vous avertisse de la limite qu'on ne doit pas franchir. Lajoue s'en est souvenu et a su s'arrêter à temps. L'Exposition rend facile la comparaison entre ses projets et les extravagances qu'à la même époque le Bibiena imposait aux machinistes italiens. Qu'on examine attentivement les uns et les autres, et l'on se rendra compte de la différence qui existe entre le bon et le mauvais goût, et, j'y reviens toujours, de la supériorité de la France.

Salembier, Colombet, Delafosse, Delalonde, Forty, Cauvet : tous noms nouveaux. A nous personnellement, Colombet et Delafosse étaient absolument inconnus. Grâce à l'obligeance de MM. le comte de La Béraudière, Lesoufacher, Guichard, Bérard, de Chennevières, Carré, Destailleur, Foulc, la connaissance sera bientôt faite, et les nouveaux

1. Voir *les Artistes français à l'étranger,* page 82.

venus n'auront pas à craindre un mauvais accueil. Outre le mérite de la nouveauté, ils ont celui de personnifier la transformation qui s'opère dans le goût national de 1770 à 1780. C'est le début de la révolution, dont, au grand détriment de notre génie, David restera le chef et le type; c'est la conséquence des enseignements de Caylus et de Bouchardon, de Vien et de Bachelier, ces aveugles qui, au nom de l'art grec et de la beauté antique, ont poussé l'art français vers la froideur et l'ennui, croyant le faire remonter aux sources du beau. Sous leur influence, le contour s'aplatit et se resserre, les profils deviennent d'une ténuité qui touche à la sécheresse; et, si la perfection de la main-d'œuvre n'était pas là pour permettre au goût français de se faire jour, on pourrait craindre de le voir se réduire aux proportions de la bijouterie. Selon la juste observation de M. Mantz, « nous touchons au moment précis où la ciselure a produit en France les plus fines merveilles. Les maîtres qui y excellèrent alors sont en grand nombre, aucun n'appartient au corps de l'orfèvrerie de Paris; ils ne s'attaquaient guère qu'au cuivre ou aux compositions qui en tenaient lieu, mais ils le fondaient et le ciselaient de manière à rendre jaloux les plus savants orfèvres [1]. » Les recueils de gravures exécutés d'après les dessins des artistes que nous venons de citer confirment l'appréciation de M. Mantz [2].

L'exposition de 1880, n'eût-elle pour résultat que d'avoir remis en honneur les noms obscurs de Colombet, de Forty et de Cauvet, aurait rendu un service suffisant à notre histoire artistique. Cette résurrection restera un de ses mérites.

C'est dans les appartements de Fontainebleau, c'est au petit Trianon, c'est dans les petits appartements de la reine à Versailles (n° 122), que l'on peut se rendre compte de l'effet produit par la décoration mobilière inventée par Salembier, Colombet, Delalonde ou Forty. C'est de la joaillerie appliquée sur panneaux, sur lambris, sur encadrements de

1. *Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française.* 1er octobre 1861.

2. Voici les titres de ceux que nous avons eu l'occasion de feuilleter :

Salembier. *Frises et arabesques.* Paris, vers 1775. 12 planches.

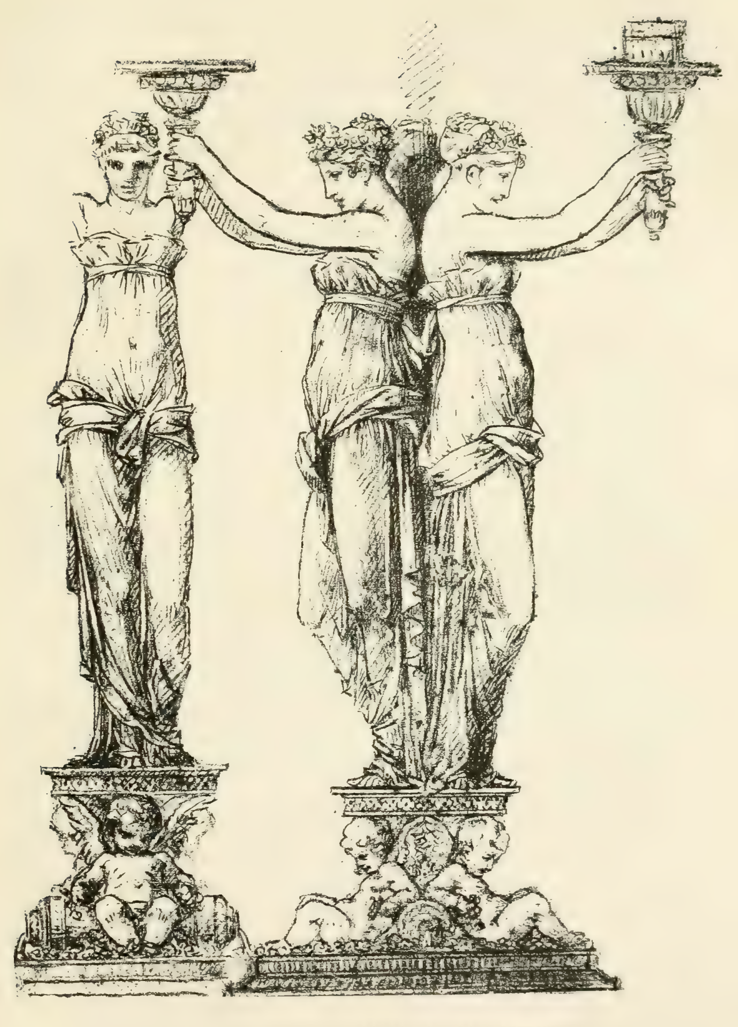
Delalonde. *Œuvres diverses.* Paris. Chéreau, vers 1775. 2 vol. in-fol.

Forty. *Œuvres de sculpture en bronze.* Paris. Chéreau, vers 1775. 1 vol. in-4°, 48 planches.

Cauvet. *Recueil d'ornements, à l'usage des jeunes artistes.* Paris, 1877. 1 vol. in-fol. 95 planches.

Delafosse. *Recueil de trophées et attributs d'église, de guerre, etc.* Paris, 1787. 1 vol. 36 planches.

Ces recueils sont devenus d'introuvables raretés bibliographiques, et se payent au prix de l'or quand par hasard il en passe un exemplaire dans les ventes publiques.



PROJET DE FLAMBEAU POUR L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE.

(Dessin de Prud'hon appartenant à M. Eudoxe Marcille.)

glaces ou de fenêtres, sur montants de cheminées ou chambranles de portes. Le bois, le marbre, le cuivre sont ciselés comme un bracelet ou un médaillon, et je souhaite à beaucoup de femmes de posséder des bijoux aussi finement ouvrés que certaines espagnolettes de Trianon. Le témoignage des trois dessins appartenant à M. Lesoufacher (nos 507, 508, 509) ne me contredira pas. Ces dessins offrent encore un autre intérêt. On y relève cette inscription : *Versailles, cabinet particulier de la Reine, ce 30 may 1783*, qui s'applique aux petites pièces placées entre l'Œil-de-Bœuf et les grands appartements de la reine. Je ne crois pas que la décoration actuelle de ces cabinets reproduise exactement ces dessins. Mais, s'il y a des différences ou des changements, ils sont de peu d'importance ; le style est identique, depuis un siècle on ne lui a apporté aucune modification, et il suffit pour donner une idée du genre à la mode de 1783.

Prieur, dont MM. Beurdeley, Bérard et Carré ont envoyé des dessins (nos 311 à 315), doit être également un nom nouveau pour beaucoup de nos lecteurs. Il avait pourtant été déjà relevé par M. Mantz, dans son travail sur l'orfèvrerie. Je cite d'autant plus volontiers le passage qu'après vingt ans il résume encore le peu que l'on sait sur Prieur. « La cérémonie du sacre de Louis XVI donna à un autre artiste l'occasion de se produire. On avait dû faire faire pour cette solennité un splendide carrosse, dont les bronzes dorés avaient été fondus et ciselés par Jean-Louis Prieur, sculpteur, ciseleur et doreur du roi. Cet habile praticien publia plus tard (1783) une série d'eaux-fortes, reproduisant les plus beaux ornements du carrosse du sacre. et il y ajouta des fleurons, des rinceaux, documents précieux à consulter comme témoignage du goût décoratif en honneur sous le règne de Louis XVI. »

Le rôle de Marot a été joué à la fin du XVIIIe siècle par l'architecte Charles Dewailly. Artiste nomade, il a fait par ses fréquents séjours à l'étranger la plus active des propagandes en faveur de notre goût et de nos principes. Gênes, Bruxelles, Cassel, Saint-Pétersbourg contiennent des monuments élevés sous sa direction, et qui soutiennent dignement l'honneur du nom français. Je ne donne pas les six dessins de lui (nos 391 à 396), appartenant à MM. Bérard, Lenoir, Odiot, de Goncourt, comme des chefs-d'œuvre, mais comme d'excellents renseignements qui permettent d'apprécier la moyenne des facultés d'un habile architecte décorateur, entre 1760 et 1790. J'appelle surtout l'attention sur le *Projet de théâtre pour la Russie* (no 391), et sur le *Projet de décoration d'une galerie de tableaux* (no 393). Ce dernier dessin a dû être exécuté par Dewailly lors de son voyage à Cassel en 1775, quand le landgrave le

chargea de construire la galerie qui devait contenir sa magnifique collection de tableaux. Ce projet ne fut pas mis à exécution et l'on doit le regretter s'il fût resté conforme au dessin. La Bibliothèque publique de Cassel possède deux volumes de plans, coupes, élévations, vues perspectives de tous les monuments que Dewailly devait élever à Cassel, et dont pas un, sauf l'Orangerie et le Bain de marbre, n'est sorti de terre. Le dessin n° 393 remet heureusement en mémoire les feuilles de ces deux volumes.

Quoique mort en 1823 et presque notre contemporain, François-Nicolas Pineau appartient par ses tendances et ses œuvres au XVIIIe siècle. Il est le dernier adepte de l'art Louis XVI dont l'exposition puisse exhiber des œuvres (nos 304 à 307, appartenant à M. Carré). Les documents sur ce décorateur manquent complètement; et c'est beaucoup que le catalogue ait pu donner les dates de sa naissance et de sa mort (1746-1823). Pineau était dans la force de l'âge de 1776 à 1786, c'est-à-dire au plus beau moment du goût Louis XVI. Il est donc tout simple qu'il en ait suivi les règles et les préceptes. Était-il le fils du sculpteur d'ornements Nicolas Pineau, qui, après être demeuré vingt-cinq ans en Russie, de 1716 à 1742, revint mourir à Paris en 1754? était-il son petit-fils? Je ne sais. Quant à sa manière, l'on s'en formera une idée des plus favorables en étudiant le numéro 304 (*Table d'épinette*) et le numéro 307 (*Décoration pour un salon de chasse*). C'est bien le déclin du XVIIIe siècle, mais quel gracieux déclin! Et puisqu'il faut mourir, peut-on le faire d'une manière plus gracieuse et plus élégante!

Avec lui la tradition française s'interrompt. Sous la froide et dure férule de David, la grâce, l'esprit, la fantaisie, la netteté, qui pendant deux cents ans avaient circulé dans les veines de notre école, vont s'arrêter pour ne reparaître qu'à la suite du mouvement de 1830. De 1790 à 1840 le goût français se repose, comme il l'avait fait pendant le XVIe siècle. Nous pouvons juger si ce repos lui a nui.

Si l'on niait cette éclipse, l'exposition en fournirait une éclatante et illustre confirmation; je veux parler des quatorze dessins exécutés par Prud'hon pour la toilette (toilette, psyché, fauteuil, lavabo, coffrets) de l'impératrice Marie-Louise et pour le berceau du roi de Rome (nos 319 à 322), que l'on doit à l'inépuisable obligeance de M. Eudoxe Marcille.

Si l'on étudie les détails l'on sera frappé du charme qui les caractérise, de l'originalité dont ils sont empreints, de la *maestria* de leur exécution et l'on rendra une fois de plus au génie de Prud'hon la justice qui lui est due. Mais si on les examine à leur véritable point de vue, je veux dire au point de vue du meuble et abstraction faite des accessoires, ou je me

trompe fort, ou l'on sera surpris de la confusion qui existe entre la lourdeur de l'ensemble et la sécheresse des détails, de la dissonance des contours et des profils, d'une foule de fausses notes pittoresques aussi pénibles aux yeux que les fausses notes musicales le sont aux oreilles ; l'on sera frappé en un mot d'une absence d'appropriation de l'objet décoré à l'usage duquel il est destiné. « Les formes générales, dit d'une façon très réservée M. Charles Clément, sont celles des objets de cette nature pendant la période impériale, mais dans une certaine mesure, assouplies et allégies par le grand artiste. » Les dessins de Prud'hon[1] sont délicieux : il n'y a qu'une voix pour le proclamer : la toilette de Marie-Louise devait être fort laide ; et je me demande s'il faut en vouloir à M. de Bombelles de l'avoir fait détruire. Il a enlevé un document curieux à l'histoire de l'industrie française, mais il a rendu un service signalé à notre amour-propre.

Que l'on ne croie pas que je m'amuse à un vain paradoxe. Le berceau du roi de Rome est là pour prouver que je suis dans le vrai. Les dessins de ce meuble également exécutés par Prud'hon presqu'au même moment que ceux de la toilette de l'impératrice, font partie de notre exposition (nos 330, 331, 332). Le meuble même existe encore au mobilier national. Or voici ce que dit M. Ch. Clément que l'on n'accusera pas de malveillance : « On ne peut que déplorer que le grand artiste ait employé tant de peine et de talent à décorer un meuble lourd et disgracieux, dont l'ensemble est un modèle de mauvais goût, et où les exigences de la mode ont presque étouffé les ravissantes inspirations de la fantaisie. » Je le répète : le goût français sommeillait ; et Prud'hon, malgré tout son talent, était impuissant à le tirer de sa léthargie. Il fallait pour cela la force par excellence : le temps.

Je ne puis passer sous silence un curieux dessin de Prud'hon appartenant à M. Carré (n° 316). Il fut exécuté en 1801 pour un concours organisé par le ministre de l'intérieur Lucien Bonaparte. Il s'agissait d'élever au centre de la place de la Concorde une colonne à la gloire des armées françaises victorieuses à Hohenlinden et à Marengo. Le concours amena dans la salle des séances de l'Institut l'exposition de quatre cents projets parmi lesquels le jury en désigna quatre comme étant les plus remarquables. Celui de Prud'hon n'en faisait pas partie. Son dessin offre des détails d'une grâce que lui seul possédait alors, mais pour sa gloire on a bien fait de ne pas élever cette colonne. Au revers on lit une in-

1. Voir, sur l'origine et l'histoire de ces dessins, sur l'exécution des pièces par les orfèvres Thomire et Odiot, l'ouvrage de M. Ch. Clément, *Prud'hon, sa vie et ses œuvres* (p. 351).

scription autographe dans laquelle l'artiste explique les intentions du projet et détaille le sens des diverses parties. La longueur de cette note n'a pas permis au rédacteur du catalogue de la reproduire. On la trouvera *in extenso* dans le curieux article publié sur ce dessin par M. de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*, t. VI, p. 340.

Parvenu au terme de cet examen, je me demande si je n'ai pas, sans y songer, éveillé dans l'esprit du lecteur une question qui n'a cessé de me préoccuper dans le cours de ce travail, et qui, en finissant, se dresse plus vivement devant moi. Cette question, la voici. Où les artistes dont les œuvres viennent de passer sous nos yeux allaient-ils chercher les préceptes et les exemples qu'ils ont appliqués avec tant de bonheur pour eux et tant de profit pour la prépondérance du goût français? Les moyens d'éducation et d'information ne leur faisaient pas absolument défaut; mais il est évident cependant qu'ils n'avaient à leur service aucune des facilités de nos jours. Ils ne disposaient ni d'écoles professionnelles, ni de cours publics, ni de musées, ni d'exhibitions, ni des mille et un moyens de vulgarisation que l'État ou les particuliers mettent si libéralement à notre service et qui sont passés à l'état d'habitudes journalières. Où donc ont-ils acquis cette éducation première dont nous bénéficions si complètement? D'où vient que, disposant de facilités sans nombre qui manquaient à leurs ancêtres, nos artistes n'ont pas imprimé au goût un essor plus vigoureux, plus élevé, plus souverain que celui qui l'emportait il y a cent cinquante ou deux cents ans? Le goût se refuserait-il aux procédés pédagogiques? Résisterait-il aux soins d'une culture artificielle? Ailé, insaisissable comme l'esprit, comme lui soufflerait-il où il veut? Se développerait-il en raison directe des difficultés apportées à son expansion? Ce progrès, dont nous sommes à juste titre si fiers, serait-il un mot vide de sens, et les choses de l'esprit et de l'imagination échapperaient-elles à sa loi? Ou plutôt notre goût traverserait-il encore une période d'enfantement, et serait-il réservé à la génération qui nous suit de lui voir prendre un vol plus puissant, plus proportionné à la durée de sa formation? Grosses et graves questions que je dois signaler, mais que je ne me charge pas de résoudre. Leur solution appartient à la philosophie de l'histoire bien plutôt qu'à la critique d'art, aux visées plus modestes de laquelle je me hâte de revenir.

Après avoir félicité de nouveau les instigateurs et les organisateurs de cette fête, après avoir adressé les remerciements les plus formels et les plus sincères aux collectionneurs qui lui ont si libéralement prêté leur concours, et au public, qui en a si rapidement compris l'intérêt et la

portée; je ne puis mieux faire que de donner pour conclusion à ces pages celle même par laquelle un des juges les plus compétents sur les questions d'éducation artistique, M. de Chennevières, termine la préface du catalogue de cette exposition : « Nous voudrions pouvoir espérer que cette exposition provoquera un mouvement d'études analogue à celui qu'éveillait l'an passé l'exposition des dessins des maîtres anciens, analogue à celui que fit naître, il y a quatre ans, l'exposition des chefs-d'œuvre de la tapisserie. S'il était des publications qui prissent pour sujet la série des dessins de décor et d'ornement que nous avons rassemblée non sans peine et qui sera demain pour longtemps dispersée, elles feraient, croyons-nous, œuvre utile à beaucoup : utile aux artisans pour leurs travaux : utile aux amateurs pour le perfectionnement du goût public; utile aux artistes, qui ne rencontreront jamais documents plus authentiques, plus divers et plus minutieux... Convaincu que, pour la plus grande prospérité de l'art dans un pays, il importe que l'éducation du goût, chez ceux dont la fonction est de l'apprécier par leur science ou de l'encourager par leur richesse, soit menée de front avec l'instruction de ceux qui le pratiquent; nous avons tenté, en rassemblant ce groupe de renseignements inédits, de faire une œuvre de vérité, de sincérité dans l'étude, une œuvre de lumière, en un mot, capable d'éclairer à la fois ceux qui créeront et ceux qui dirigeront, commanderont ou acquerront. »

L. CLÉMENT DE RIS.



POST-SCRIPTUM

Quand paraîtront ces lignes, les dessins dont j'ai tenté de donner une idée ne seront plus qu'un souvenir. Ils auront quitté les jolies salles du *Musée des Arts décoratifs* pour retourner dormir leur fécond sommeil, dans les cartons de leurs propriétaires. Mais il restera encore, pour attirer et retenir la curiosité publique, une quantité d'objets précieux dont j'eusse été heureux de donner une description détaillée. A défaut de temps et d'espace, qui manquent à la *Gazette*, elle a cru nécessaire, ne fût-ce que pour en perpétuer le souvenir dans la mémoire de ses lecteurs, de noter rapidement les principaux, et a bien voulu me charger de cette mission. Je m'en acquitte au hasard de la plume.

La pièce capitale est le *Collier* et le *Diadème* en or ciselé et estampé, trouvés dans les fouilles de Kertsch, l'ancienne Panticapée, le Saint-Denis des rois de Pont et de Paphlagonie. Ils appartiennent à M. de Rothschild. Ces deux phénix de l'orfèvrerie grecque, vers l'an 100 avant Jésus-Christ, ont fait, assure-t-on, partie des écrins de Monime, la sultane favorite de Mithridate VI Eupator, le Mithridate de Racine. Les antiquaires se chargeront de combattre ou de défendre cette assertion. Ce qui est hors de discussion, c'est la beauté, la délicatesse, le goût du travail de ces deux bijoux.

Dans la série des *tapisseries*, dont le catalogue a été rédigé par le grand maître en ces matières, mon vieil ami Darcel, il faudrait citer presque tout, car, si les expositions antérieures ont montré des pièces plus belles, elles n'en ont jamais contenu d'aussi curieuses. Je cite en courant : la tenture des *Vices* et celle de *Psyché*, appartenant à M. de Hunolstein et datant des dernières années du XVe siècle (fabrication de Felletin); les *Triomphes de Pétrarque*, à M. Lowengard (fabrique flamande, vers 1480); le *Mariage de Philibert de Savoie*, à M. Le Breton (fabrique flamande, vers 1510); l'*Histoire du Roy* (*alliance des Suisses*), et la série des *Châteaux royaux*, appartenant à MM. Beurdeley et Lavaley (fabriques des Gobelins et d'Aubusson, XVIIe siècle); les peintures originales figurent au Musée de Versailles); les *Chasses de Maximilien* (propriété du Mobilier national). Les cartons, exécutés par Bernard Van Orley, vers 1530, ont été répétés en Flandre, en Angleterre et aux Gobelins, pendant deux cent cinquante ans. Le ministère des affaires étrangères doit en posséder une suite de cinq pièces (fabrique des Gobelins, datée de 1768). Rien n'est plus singulier que l'interprétation donnée aux figures

de lansquenets et d'estafiers de 1530, par des adeptes de Boucher, de Natoire et de Belle. Enfin les *Noces d'Angélique et de Médor*, appartenant à M. Michel Éphrussi; travail des Gobelins, d'après le tableau de Ch. Coypel, figurant au Louvre.

Il faudrait de nombreuses pages pour faire apprécier la valeur et la beauté des manuscrits à miniatures prêtés par MM. Firmin Didot et Spitzer. Au premier appartiennent la *page d'Antiphonaire*, où je crois voir la main de Lorenzo Monaco, les miniatures de l'école Attavante, celle représentant un *Cardinal agenouillé* bien près de Jean Fouquet, l'encadrement orné de colchiques dont l'exécution offre tant d'analogie avec celle des encadrements du livre de prières d'Anne de Bretagne, celle qui porte la devise *Te stante virebo*, de l'école de Jean Cousin.

Le second a exposé, au milieu de missels de l'école flamande du XVe siècle, deux délicieux manuscrits italiens de la fin du XVe siècle : l'un est un Ovide, *De Remedio amoris*; l'autre contient les *Psaumes de la pénitence*. On ne saurait signaler trop spécialement ces deux merveilles à l'attention des curieux.

A côté de ces *illuminations*, comme disait Attavante, figurent de belles reliures dans le genre Grolier, Majoli, dans le goût de Le Gascon, et une charmante plaque de reliure vénitienne du XVIe siècle.

N'eût-il pas été fort intéressant de passer en revue et de décrire par le menu la collection d'étoffes réunie par M. Dupont-Auberville, de suivre l'histoire de la fabrication des tissus en France, en Italie, en Espagne, depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours, et de se rendre compte de l'infinie variété que le génie et la main de l'homme ont apportée dans l'art de mélanger la laine, le lin, la soie, l'argent, l'or, et de les assouplir aux besoins et aux usages de tant de générations diverses? En traitant de modestes questions d'industrie, la critique d'art eût bien vite fait de l'histoire et de la philosophie de l'histoire. Les lecteurs de la *Gazette* l'ont échappé belle!

Avec quel plaisir j'aurais décrit les belles fontes de bronze exposées dans la vitrine centrale : la *Statuette équestre du Marc-Aurèle du Capitole*, fonte italienne du XVIe siècle, à M. Ch. Éphrussi; la belle *Tête de cheval* appartenant à M. Antiq; les deux curieux marteaux de porte de la fin du XVIe siècle italien, propriétés de MM. Antiq et Strauss; la jolie *Statuette de négresse*, œuvre française du XVIIe siècle, appartenant à M. de Ganay, et qui, si mes souvenirs ne me trompent pas, figurait sous le no 258, dans la collection Roux de Tours; enfin le chef-d'œuvre de tous ces petits chefs-d'œuvre, le *Triton soufflant dans une conque*, fonte italienne des dernières années du XVIe siècle, prêtée par M. le baron

Adolphe de Rothschild. C'est, je crois bien, une réduction d'un des Tritons qui décorent une fontaine des jardins Boboli à Florence. Nous en



TRITON EN BRONZE (ART ITALIEN DE LA FIN DU XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. le baron Adolphe de Rothschild.)

donnons une gravure qui permettra de contrôler des souvenirs qui commencent, hélas! à s'éloigner.

La plume d'un connaisseur émérite rendra compte des richesses

céramiques rassemblées par un collectionneur aussi aimable que modeste et aussi modeste qu'érudit, M. Gasnault; richesses qui, de ses étagères, iront demain décorer celles déjà si pleines du Musée céramique de Limoges; mais je ne puis consentir à laisser à d'autres le soin d'indiquer du doigt :

Et la belle vitrine de porcelaines de Saxe appartenant à M. Henri Settiner. J'ai revu là de vieilles connaissances de vingt ou trente ans qui, quand elles passaient dans les ventes, m'ont fait commettre de bien gros péchés d'envie ;

Et l'armoire de porcelaines de Sèvres prêtées par Mme la baronne de Rothschild. J'y ai remarqué deux vases fond blanc, deux pots-pourris fond blanc orné d'un bouquet de fleurs, et un plateau de cabaret, forme losange, dont on ne trouverait les équivalents qu'en Angleterre, le pays le plus riche du monde en porcelaines de Sèvres.

L'argenterie ancienne, *le vieux Paris*, pour laquelle on fait tant et de si raisonnables folies depuis vingt ans, n'était pas nombreuse ; mais presque toutes les pièces étaient remarquables. J'ai noté deux Soupières appartenant à M. le duc de Mortemart et à M. le marquis de Biencourt, deux rarissimes et préciosissimes Chandeliers Louis XIV, très probablement d'après les dessins de Berain, appartenant à Mme Éphrussi; des chandeliers et des écuelles à bouillon, qu'avaient bien voulu prêter MM. Leroux et Ramadié. Il y avait dans cette petite exhibition le germe d'une exposition générale d'ancienne argenterie française qui, si le *Musée des Arts décoratifs* consentait à la faire l'année prochaine, serait appelée à un prodigieux succès.

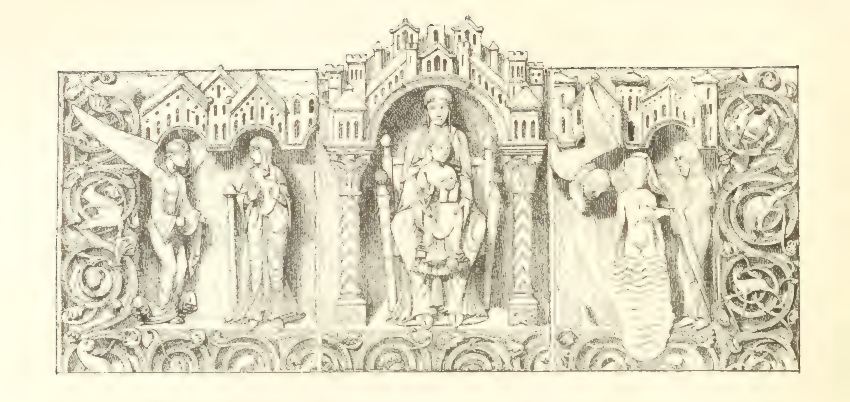
Enfin je doute que l'on revoie jamais une exposition aussi complète et aussi nombreuse d'éventails. Tous les pays et toutes les époques y avaient contribué : gouaches et aquarelles françaises, hollandaises, italiennes du XVIIe, du XVIIIe siècle, vernis-Martin du XVIIIe siècle, jusqu'aux spirituelles et fines miniatures exécutées par E. Hédouin (*Fête galante*) sur un vélin appartenant à Mme de Pourtalès. Il y a trente ans que j'ai vu peindre cet éventail. L'amitié me le faisait trouver alors supérieur à tout ce que je connaissais en ce genre. L'expérience acquise me démontre aujourd'hui que l'amitié ne me trompait pas. C'est la perle de cette coquette collection, je le dis bien haut. Les élégantes de Paris, avec cet empressement de bon cœur qui leur est habituel quand il s'agit de secourir la misère ou d'encourager le goût, avaient dépouillé leurs tiroirs et leurs étagères au profit des vitrines de notre exposition. Citer les noms de Mmes de Rothschild, de La Trémoille, de La Ville le Roulx, Drouin de Lhuys, Alexandre Dumas, de Pourtalès, Léon Fould, Chardin,

Vannier, Éphrussi, Fayet, Furtado, Piogey, c'est rappeler une fois de plus le souvenir d'obligeances, de bonnes grâces impérissables. Croit-on qu'un catalogue détaillé de cette collection n'eût pas été un document important pour l'histoire de l'art appliqué à la parure et aux modes féminines? Pourquoi le temps n'a-t-il pas permis de le rédiger? Que ces lignes conservent du moins l'expression de notre gratitude et de nos regrets!

Adieu donc à toutes ces jolies choses où l'art a su imprimer son cachet indélébile, qui pendant quatre mois ont été la fête et la joie de ce Paris si affairé et si versatile; adieu à la plupart; mais, pour quelques-unes, je l'espère bien, au revoir!

C. B.





L'ŒUVRE DE VIOLLET-LE-DUC[1]

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE)



Le principe primordial dont Viollet-le-Duc ne s'est jamais départi, c'est que la forme d'art n'est vraiment digne de ce nom que si elle est d'accord avec la nature et l'emploi de l'objet auquel elle s'applique : c'est-à-dire que tout objet d'art ne doit pas seulement revêtir la forme qui répond le plus naturellement et avec le plus de grâce aux exigences du besoin à satisfaire, mais encore celle qui est la conséquence la plus rationnelle du procédé employé à sa fabrication, procédé dépendant essentiellement de la nature de la matière em-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 554 et t. XXII, p. 150.

ployée. Lorsqu'il s'agit des arts appliqués à l'architecture, aux diverses industries, il est incontestable que la composition est soumise à des lois particulières et qu'elle doit tenir compte de deux éléments, de la matière mise en œuvre et des procédés qui peuvent lui être appliqués. « La composition d'une œuvre façonnée à l'aide du métal fondu, battu ou forgé, ne saurait, » dit le maître[1], « convenir à celle qui emploie le bois, le marbre, la pierre ou la terre cuite. Chaque industrie ou chaque procédé de fabrication doit nécessairement posséder une méthode de composition qui soit appropriée à la matière qui emploie cette fabrication et à la manière de la mettre en œuvre. Et les beaux exemples laissés par les siècles passés et que nous admirons tiennent compte de ces principes élémentaires.

« Pour enseigner la composition, il faut tout d'abord définir ses principes. Le tort de l'enseignement donné dans nos écoles, ç'a été toujours de présenter aux élèves des œuvres incontestablement belles d'ailleurs, sans indiquer jamais à qui ces œuvres s'appliquaient, de quelles matières elles sont faites, quels sont les procédés employés par les artistes ou artisans qui les ont produites, quelle était leur place et leur destination.

« Aussi est-il arrivé que, dans la plupart de nos productions appartenant à ce qu'on appelle *l'art industriel*, on signala les plus singulières transpositions.

« En ces matières, l'absence d'un bon enseignement fait que nous voyons reproduire avec le bois des œuvres qui appartiennent plus particulièrement au métal fondu; avec le marbre ou la pierre, des formes appartenant aux enduits moulés.

« Dans la composition de tout ce qui touche à l'architecture et aux objets usuels, tels que meubles, ustensiles, bijoux, orfèvrerie, la première condition est donc de se rendre compte des propriétés particulières à la matière employée et du mode d'emploi, c'est-à-dire des moyens de fabrication auxquels se prête cette matière. Faute d'observer ces principes, non seulement on produit des œuvres qui sont contraires aux règles du plus simple bon sens, mais qui sont dépourvues de charme, qui offensent la raison autant que le goût, des œuvres fatigantes par leur monotonie. En effet, ce qui séduit dans les ouvrages laissés par la bonne antiquité (pour ne parler que de ceux-là), c'est la variété des formes, conséquence de la nature de la matière employée et du procédé.

1. *Histoire d'un dessinateur*, p. 279.

« Un trépied ou une table de marbre antique affecte une allure fort différente de celle donnée à une table, à un trépied de bronze ou de bois.

« La première condition pour composer est donc de savoir avec quoi sera fabriqué l'objet et quels sont les moyens propres à cette fabrication. »

C'est là très certainement la clef de la question actuelle sur l'enseignement des *arts décoratifs et industriels*, question qui, à notre avis, doit être la principale préoccupation de ceux qui ont souci de la réorganisation de notre art national. On sait que de choses superbes a produites Viollet-le-Duc en faisant application dans toutes ses compositions de ces principes essentiels dont il a découvert et renoué la tradition dans l'étude du moyen âge. Nous citerons entre autres une grille en fer forgé de la galerie du rez-de-chaussée du château de Pierrefonds. A la forme de chacun de ces morceaux de fer assemblés, on devine le travail de la forge. Cette grille ne saurait être reproduite dans une matière ni même dans la même matière traitée par un autre procédé, par la fonte. Lorsqu'il avait à composer dans un autre métal, le plomb, par exemple, comme pour le beau poinçon du beffroi du même château, la nature de ce métal mou, ductile, donnait des formes toutes différentes, plus grasses, plus flexibles et lui permettait des gaufrures et des découpures se rapprochant un peu de celles auxquelles l'étoffe ou le cuir pourraient donner lieu.

L'art ne peut vivre sans principes et sans traditions. Tout le monde est d'accord, je crois, sur ce point. Mais là où on paraît ne plus s'entendre, c'est sur la définition de ces principes et le caractère de ces traditions.

Le mot principe, tel que le donne son étymologie, implique l'idée d'origine. C'est la cause naturelle de l'action, le point de départ d'un système primitif, la première règle de toute chose. La tradition suppose déjà l'existence du principe; elle n'en est, pour ainsi dire, que la transmission irresponsable. Si le principe est faux, la tradition sera mauvaise et nuisible. Viollet-le-Duc a donc rendu un grand service, a fait faire un pas immense à l'art contemporain en précisant avec autant de netteté, soit dans ses écrits, soit dans ses œuvres, ce qu'on doit entendre par les véritables principes.

Ainsi, composer en raison de la matière employée et décorer suivant le système de construction adopté, sont les deux grands principes qui régissent tout art organique. Cette importante question de la décoration appliquée aux édifices, qui prête tant à la controverse et à l'arbitraire,

a été l'objet d'un de ses derniers écrits[1], où il précise et complète le programme d'un enseignement des *arts décoratifs*; c'est là aussi qu'il a formulé nettement sa pensée touchant la constitution actuelle de l'art et prononcé son dernier mot sur la liberté artistique dont il avait été pendant toute sa vie le plus zélé défenseur, en disant : « Il n'y a que deux modes d'existence pour l'art, l'hiératisme et la liberté; l'hiératisme est fatalement entraîné vers la décadence irrémédiable. La liberté peut avoir des écarts, des moments de splendeur et d'éclipse, mais elle se relève toujours, si bas qu'elle soit tombée, plus jeune et plus vivace. » En vertu de cette liberté qu'il réclamait au bénéfice des artistes en général, il voulut que justice fût rendue à tant de grandes choses semées sur notre sol, entre le xe et le xvie siècle, et qu'elles constituassent un musée nouveau de la sculpture française; son vœu sera exaucé et ce musée prochainement installé, conformément aux dispositions qu'il avait tracées lui-même, dans l'aile droite du Trocadéro. Ainsi s'ouvrira pour les artistes, pour les savants, pour les ouvriers de l'art et de l'industrie une source d'inspirations nouvelles que la sollicitude d'un *classicisme* trop absolu avait jusqu'alors tenue soigneusement éloignée de leurs regards. Et la réhabilitation de notre art national méconnu pendant deux siècles de décadence sera la gloire de notre période artistique.

Là n'était pas seulement le but de la mission de Viollet-le-Duc. Une œuvre aussi puissante que la sienne ne peut manquer d'influer sur les destinées de l'art contemporain. Quand s'ouvrirent à l'École des beaux-arts les expositions des œuvres de Duban et de Vaudoyer, on vit là, pendant quelques jours, de fort beaux dessins et l'on put admirer le talent personnel de ces deux maîtres. Puis ce fut tout. Les expositions closes, le silence se fit autour de leurs noms. En admettant même, ce qui eût été un grand malheur, que les dessins exposés au Musée de Cluny ne fussent pas restés réunis[2], il n'en aurait pas été de même de l'œuvre de Viollet-le-Duc. Son œuvre à lui ne consiste pas seulement en tout ce

1. *De la Décoration appliquée aux édifices.* Extrait de l'*Art*, une brochure avec dessins.

2. Avant la clôture de l'exposition du Musée de Cluny, les élèves et les adeptes de Viollet-le-Duc se réunissaient dans le but d'examiner les moyens les plus propres à la conservation des dessins du maître et à propager l'enseignement qu'ils présentent. Il fut décidé qu'on tenterait, auprès des différents possesseurs des dessins, une démarche tendant à connaître les conditions d'achat. Le groupe chargé de cette mission rencontra de toute part de généreux donateurs. Tous les dessins de Viollet-le-Duc vont, en conséquence, rester réunis auprès du Musée dont il a été le créateur, et plusieurs d'entre eux seront reproduits pour être vulgarisés et répandus dans nos écoles.

que son exposition offre de vraiment surprenant et d'instructif, mais encore dans son enseignement. Quand un maître vient à mourir, ses œuvres lui survivent ordinairement pendant un certain temps; puis elles-mêmes sont dispersées et à la longue finissent par disparaître. Seul, l'enseignement est immortel, parce qu'il se transmet de génération en génération. Or, la propagation de celui de Viollet-le-Duc sera d'autant plus facile que cet enseignement est écrit et non seulement formulé, mais encore raisonné. Dire : Ceci est beau, imitez-le ou : Cela est laid, ne le faites pas, c'est à peu près en quoi, aujourd'hui, se résume habituellement l'enseignement d'un art. Mais expliquer pourquoi telle chose est belle ou censurer telle autre en appuyant son dire sur un raisonnement, c'est là le véritable enseignement, celui qui s'adresse à l'intelligence du disciple sans lui enlever sa liberté. Il est incontestable que notre art architectural, — si toutefois on peut dire qu'il en existe un aujourd'hui, — reste complètement stationnaire et va plutôt s'affaiblissant. Ne s'occupant que de la forme, il a copié tous les modèles et n'en trouve plus de nouveaux. Cherchant sa vie dans des productions d'un autre temps et d'autres pays où étaient inconnus les matériaux et les procédés de mise en œuvre dont nous disposons, il est pauvre, étriqué, anémique. Nullement soucieux des difficultés de la construction que les découvertes de la science appliquées à la résistance des matériaux sauront lui aplanir, il va, ne rêvant plus que la variété pour plaire ou l'excentricité pour se faire remarquer. Un de nos plus grands académiciens avait été frappé de ce danger menaçant pour l'avenir de notre art architectural. Il s'était ému de ce manque absolu de style[1] et avait fondé en mourant un prix destiné à encourager les efforts

1. « Le style peut se rencontrer dans un pot, dans un meuble, comme dans un édifice, une statue ou une peinture, à cette condition dominante que l'artiste aura déduit la forme et la composition des conditions essentielles, qui sont, s'il s'agit d'objets, la destination, la nature et les propriétés de la matière; s'il s'agit de statuaire ou de peinture, le caractère principal de l'individu ou du sujet.

« La nature met toujours du style dans ses productions, parce qu'elle procède suivant un ordre logique, adoptant les formes qui sont la conséquence de la destination, aussi bien dans les séries inorganiques que dans les séries organiques. Si donc il s'agit de créer, c'est-à-dire de produire un objet appartenant à une des industries de l'homme, il est bon de procéder comme elle procède, de tenir compte de la destination de cet objet et des qualités de la matière employée pour la façonner. De telle sorte qu'un vase de terre ou de verre ne pourra adopter la forme propre à un vase d'argent ou de bronze, qu'un meuble de fer ne devra pas ressembler à un meuble de bois. C'est donc pour cela qu'il convient de connaître parfaitement les divers procédés industriels pour ne point s'en écarter dans la composition des objets que fournissent les diverses industries. » (*Histoire d'un dessinateur,* p. 286 et 291.)

de ceux dont le travail dénoterait une certaine recherche des principes organiques d'un art contemporain[1]. L'Académie des beaux-arts, instituée dispensatrice de cette faveur, a dû, sous peine de le réserver indéfiniment, décerner le plus souvent ce prix à des travaux qui, bien qu'ayant un certain mérite, ne répondaient nullement au but que s'était proposé le fondateur. D'ailleurs, un style est le fait d'une masse; il dénote dans



FAÇADE PRINCIPALE DE L'ÉGLISE DE LOUPIAC.

(Dessin de Viollet-le-Duc.)

un pays comme dans une société une communauté d'idées et de sentiments. C'est avant tout l'expression d'un principe; or, la direction de notre art en manque totalement. Tous les efforts isolés ne pourront avoir d'effet sur la marche générale des choses qu'autant qu'ils se produiront dans un milieu libre. De même que le gouvernement de la nation par elle-même est encore le meilleur, de l'aveu même de ses détracteurs, le

1. Concours des hautes études d'architecture, prix biennal fondé par feu M. Duc, membre de l'Académie des beaux-arts.

gouvernement de l'art par les artistes est le seul salutaire. Quand nous disons les artistes, nous voulons dire tous les artistes et non pas seulement un certain nombre d'entre eux, fussent-ils même choisis parmi les plus éminents. Viollet-le-Duc, en sa qualité de novateur, fut très certainement le plus contesté des artistes de son temps. Comme le disait fort bien M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, dans sa *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Duc* : « Les idées nouvelles, en général, n'ont pas seulement contre elles les hommes dont elles tendent à démentir les doctrines ou à déranger les habitudes. Si bonnes qu'elles soient, ou plutôt par cela même qu'elles sont bonnes, elles trouvent aussi des ennemis naturels chez tous ceux qui regrettent en secret de n'avoir pas su les avoir pour leur compte[1]. » Recueillir l'ingratitude du plus grand nombre de leurs contemporains a toujours été le sort des novateurs. L'histoire de Galilée, celles de Christophe Colomb et de Vasco de Gama sont de tout temps. Dès qu'un homme aura fait une découverte ou mis en lumière un système nouveau, il se rencontrera toujours une compagnie savante pour taxer de folie la découverte et dénoncer le système à la réprobation générale. La foule, elle, ne possède que l'éducation que lui permettent de recevoir ceux qui sont investis du droit de lui choisir ses maîtres et ses modèles. Elle aime telle nourriture qu'on lui a désignée comme bonne et dont on lui a prescrit l'usage, et repousse telle autre qu'on lui a interdite comme malsaine. De là l'éducation limitée et, par conséquent, faussée du public, qui ne juge plus que par comparaison avec les modèles qu'il a constamment sous les yeux. Il faut aussi reconnaître que, par nature, les masses sont routinières. Au point de vue musical, personne a-t-il jamais été plus méconnu que Berlioz de son vivant? et pourtant qui ne se sent aujourd'hui transporté à l'audition de la *Damnation de Faust?* Beethoven lui-même n'avait-il pas été traité de révolutionnaire et trouvé incompréhensible par ceux qui n'avaient appris à connaître la musique que par l'aimable et robuste enfance que lui créa Mozart? Et, sans remonter si haut, de quelles avanies ne furent pas l'objet les *romantiques* de l'école moderne? Cependant, lorsqu'un chef d'orchestre énergique entreprit la lourde besogne d'étendre l'éducation musicale du public et de combattre ses préjugés; lorsqu'il battit longtemps la mesure au milieu des cris de protestation et des sifflets d'une foule passionnée, jusqu'à ce qu'il fut parvenu à lui arracher des applaudissements,

1. *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Duc,* lue dans la séance publique annuelle du 18 octobre 1879, par M. le vicomte Henri Delaborde (p. 43).

on ouvrit alors les yeux et l'on vit que ce qu'on avait considéré comme du purisme n'était que du parti pris.

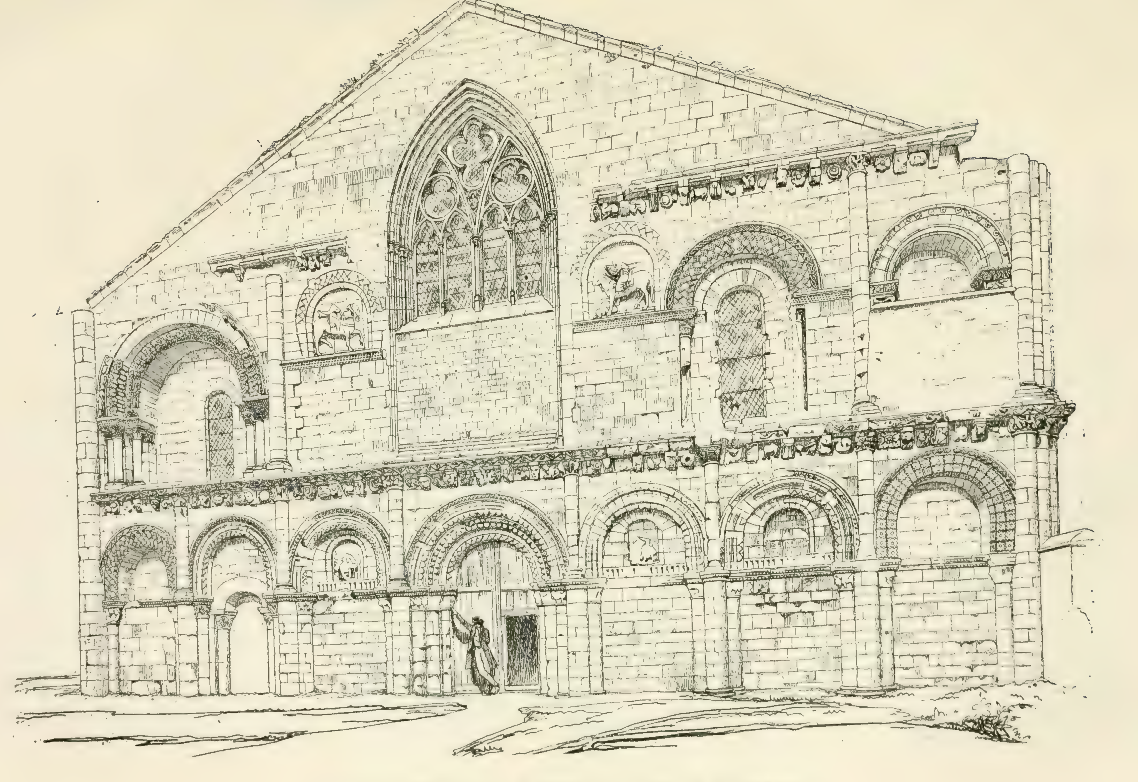
Donc, s'il est une manifestation de l'esprit humain à qui la liberté soit absolument nécessaire, c'est bien l'art. Et s'il est un moyen efficace de donner une impulsion favorable à la reconstitution de cet art, c'est d'enseigner l'histoire de ses origines et de ses développements et d'exposer simultanément les préceptes qu'on retire de cette étude. En somme, c'est l'extension des connaissances qui permettra à chacun de juger librement ce qui est vrai, ce qui est bien, ce qui est utile. Deux mots résument enfin les besoins de la société comme ceux de l'art, ce sont : liberté et instruction.

Quiconque a suivi pendant quelque temps les expositions de la section d'architecture à l'École des beaux-arts a pu constater que l'étude (toujours en tant que forme) de l'antiquité grecque et romaine y était particulièrement en faveur; que, sauf des inspirations empruntées à la Renaissance et quelques travestissements de la période romane appliqués à des projets d'édifices religieux, rien de l'architecture française ne venait sous le crayon des élèves architectes de l'École des beaux-arts. Cela provient de ce que, dans l'enseignement qu'on y reçoit, il n'est jamais plus question de notre architecture du moyen âge que si elle n'avait jamais existé. Il s'ensuit que ceux des élèves de cette École qui n'ont pas été entraînés par un penchant irrésistible vers les études archéologiques quittent l'École avec ce préjugé absurde et ne modifient cette opinion erronée que le jour où une occasion fortuite, une situation particulière les mettent en rapport avec cet art qu'ils ont appris à dénigrer et dont ils pensent pouvoir scruter les secrets au moment où sa connaissance leur est devenue nécessaire. C'est une erreur grave et malheureusement trop répandue que de croire qu'il est possible de faire du moyen âge lorsqu'on a passé un certain nombre d'années à l'École des beaux-arts pour y étudier le côté brillant et superficiel de la composition architecturale. On pense pouvoir construire ou restaurer un monument du XIII[e] siècle absolument comme on a fait du grec, du romain ou de la renaissance par à peu près. Il n'y a qu'un malheur, c'est que le point de départ n'est plus du tout le même. On avait considéré l'harmonie de la composition, la beauté des proportions et la rectitude des profils comme les bases fondamentales de la véritable architecture. Dans le moyen âge (comme du reste dans l'antique) tout cela apparaît sous forme de formules empiriques et dérive directement de la construction. C'est alors un apprentissage nouveau à faire, ce sont des études à recommencer.

Deux services de l'État, que Viollet-le-Duc a illustrés, réclament chez ceux qu'ils s'attachent la connaissance approfondie de l'architecture française : celui des Monuments historiques au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et celui des Édifices diocésains au Ministère de l'Intérieur et des Cultes. N'est-ce pas une véritable anomalie que l'État ne puisse recruter dans une École qu'il subventionne le personnel special de ses administrations? Pourtant peut-il espérer rencontrer les connaissances et l'expérience nécessaires pour restaurer ou reconstruire nos monuments historiques et nos cathédrales du moyen âge, chez de jeunes architectes qui n'ont jamais appris qu'à mépriser les productions de cette époque?

Par conséquent, il est de toute nécessité que les élèves de l'École française d'architecture ne restent pas étrangers à ce qui intéresse au plus haut point l'avenir de notre art. Il importe que l'enseignement qui leur est donné soit complété par celui des origines et des développements de l'architecture nationale, et qu'ils voient comment il est possible d'utiliser le passé en faveur de l'avenir. Il faut qu'ils comprennent enfin que l'idéal de tout art d'invention consiste à traiter avec science et goût la matière en raison de ses propriétés et de sa nature, soit qu'il s'agisse du plus petit objet mobilier ou de la plus vaste construction, depuis le bijou jusqu'au monument. Des musées, des expositions s'ouvrent, des collections sont réunies de toute part, riches en œuvres anciennes qui sont imitées avec plus ou moins de discernement par les industriels et les artistes, mais dont ceux-ci ne retirent pas le fruit qu'on en pourrait attendre, parce qu'ils se bornent à copier sans se préoccuper des principes et des procédés d'exécution sur lesquels sont basés leurs modèles. Il faut donc, pour mettre la jeune génération dans la voie, après lui avoir indiqué la manière dont nos devanciers ont utilisé la matière et compris les programmes qui leur ont été posés, la mettre au courant des découvertes modernes, lui en faire entrevoir des applications rationnelles, et développer son goût au contact d'œuvres de toutes les époques où l'art a été basé sur des principes.

La marche à suivre pour arriver à ce but est toute tracée dans l'œuvre de Viollet-le-Duc, qui a non seulement ouvert la voie, mais de plus démontré l'utilité et indiqué tous les moyens pratiques de renouer la chaîne des traditions salutaires rompue depuis deux siècles environ. Voici comment nous les résumerons : introduire le raisonnement dans l'enseignement de l'art; former des ouvriers capables, sous la direction d'industriels qui, connaissant à la fois le dessin, la matière et les procédés de fabrication, seront en mesure de composer en raison



FAÇADE DE L'ÉGLISE DE SURGÈRES. — (Dessin de Viollet-le-Duc.)

des divers modes auxquels ils auront à fournir des modèles[1]; enfin organiser dans un milieu libre l'enseignement didactique de l'art de bâtir, précédé et accompagné de l'histoire universelle de ses origines, de ses développements, de ses transformations au point de vue de la forme envisagée comme répondant à des données naturelles et non comme le résultat de conventions établies. Il n'est pas d'autre moyen de sortir de l'ornière où nous sommes depuis longtemps embourbés, parce que tous nos efforts sont inutiles sans l'aide de cet *art industriel* et de cet *art décoratif* auxquels on est dans l'habitude de n'attribuer qu'un rôle assez secondaire. Il est hors de doute que, dans le mutuel appui que doivent se prêter tous ces arts qui en réalité en forment un seul, se trouve la solution de ce problème si complexe de la reconstitution de notre Art national.

La propagation de cet enseignement que Viollet-le-Duc a développé dans tous ses livres et dont il a jeté les fondements dans son entourage, sera le fruit de son œuvre posthume. Lui-même avait entrepris, il y a une quinzaine d'années, d'inaugurer cette méthode à l'École des beaux-arts... Il nous en coûte d'avoir à réveiller ici le souvenir de l'injuste cabale qui se fit alors l'instrument de l'antagonisme, pour amener la chute de cette œuvre de patriotisme et de dévouement.

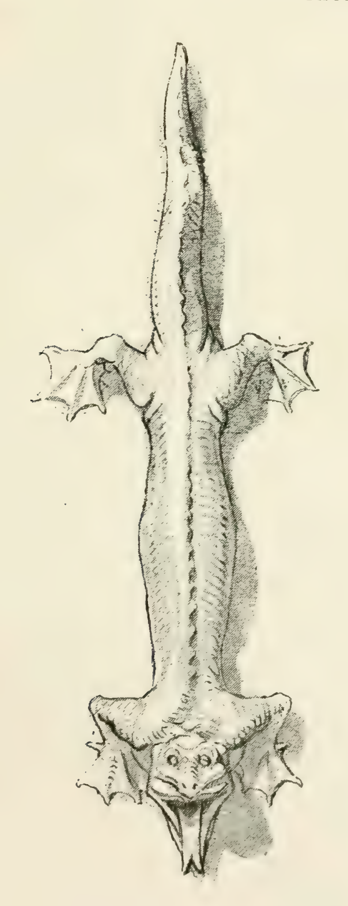
Au nombre des dernières volontés de cet homme éminent, modeste comme un vrai savant, se trouvait celle qu'aucune parole ne fût dite, qu'aucun monument ne fût élevé sur sa sépulture. Mais l'Art français, qu'il a glorifié par ses travaux, ferait preuve d'ingratitude s'il ne saisissait pas l'occasion qui lui est offerte d'un acte de piété envers cette grande mémoire. Le maître, en mourant, a laissé sur la terre comme une partie de son âme, la pensée de sa vie, son enseignement. Il n'est donc

[1] « ... Il fut résolu : 1° Qu'on tenterait de fonder une école dans laquelle toutes ces questions, touchant le mobilier, les ustensiles, relatives à ce qu'on appelle si improprement l'*art industriel* seraient traitées, non point en fournissant aux élèves quantité d'objets pris de tous côtés sans critique et sans examen, mais en faisant ressortir les principes qui doivent être suivis dans la fabrication de ces divers objets en raison même de leur usage et de la qualité des matières propres à être employées; 2° qu'à cette école seraient réunis des ateliers où on mettrait en pratique l'enseignement donné. »

Quelques hommes d'initiative (et il s'en trouve encore parfois chez nous) s'offrirent même de fournir les éléments nouveaux, comme, par exemple, pour la menuiserie fine et les meubles, l'emploi simultané et raisonné du bois et du fer; pour la poterie, des modèles conformes à ce que l'enseignement indiquerait; pour les métaux, des essais d'émaillage en grand et à bon marché, des combinaisons nouvelles déduites des propriétés de ces métaux, etc. (*Histoire d'un dessinateur,* p. 278 et 279.)

pas de plus noble autel à lui élever que de propager cet enseignement. Ce ne sera pas seulement un hommage rendu à l'artiste, au penseur et au patriote qui n'ambitionnait rien autre chose de ses contemporains, mais encore un moyen de répandre la lumière et la vérité. Dans cette circonstance nous en appelons aux sentiments d'équité de tous nos confrères, et nous mettons notre confiance dans la bienveillante sollicitude du Gouvernement.

PAUL GOUT.



BIBLIOGRAPHIE

MONUMENTS DE L'ART ANTIQUE

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE M. OLIVIER RAYET [1]

Le superbe recueil, dont notre très distingué collaborateur et ami, M. O. Rayet, entreprend la publication chez M. Quantin, vient certainement à son heure. Le goût pour les belles œuvres de l'antiquité se généralise chaque jour davantage, et surtout, grâce aux découvertes récentes, se modifie dans le sens le plus heureux. Toute publication qui s'attachera aux origines et aux premiers jours du grand art de la Grèce, qui sont en même temps ses plus beaux temps, est assurée de rencontrer un public sympathique. A une magnifique matière, M. Rayet apporte un goût des plus délicats, des plus exercés, une rare hauteur de vues, des connaissances solides, nettes, et trempées en quelque sorte au contact des choses elles-mêmes. Le jeune écrivain qui, le premier, a fait connaître au grand public les beautés charmantes de l'art de Tanagra [2], qui a dirigé les fouilles de Milet et qui en a dégagé les résultats, était bien propre à mettre sous nos yeux, à décrire, à juger, et surtout à choisir avec tact quelques-uns des plus précieux chefs-d'œuvre de l'art méditerranéen, antérieurement à la domination romaine.

Ce n'est point, comme le dit fort modestement l'auteur, une idée nouvelle que de rassembler en un corps d'ouvrage les œuvres les plus intéressantes de l'art antique. D'autres justement illustres, au niveau desquels il n'a pas eu la prétention de se hausser, ont déjà tenté l'entreprise. Conservons une profonde reconnaissance aux Winckelmann, aux Millingen, aux Otfried Müller, aux Welcker, et aussi à l'honnête et zélé Clarac. Quel motif a donc engagé M. Rayet à labourer les mêmes sillons? La certitude d'apporter dans le choix des monuments des préoccupations entièrement différentes, un esprit nouveau, une esthétique bien autrement sagace, juste et large, enfin et surtout pour leur reproduction des moyens perfec-

1. *Monuments de l'art antique,* publiés sous la direction de M. Olivier Rayet, professeur suppléant au Collège de France, directeur adjoint de l'École des hautes études. Paris, A. Quantin ; in-folio paraissant par livraisons, au prix de 25 francs chacune.

2. *Gazette des Beaux-Arts,* avril, juin et juillet 1875.

tionnés, d'une exactitude presque mathématique : nous voulons parler des procédés si remarquables de la gravure héliographique. Ainsi outillé, il pouvait prétendre à mettre en lumière des richesses presque vierges.

Jusque-là, il semblait qu'on n'eût travaillé que pour les archéologues et les progrès de l'archéologie, que les œuvres choisies l'étaient « moins pour leur mérite artistique que pour leur intérêt scientifique ».

M. Rayet, sans négliger le document de haute portée lorsqu'il se présente, s'inquiète avant tout de l'œuvre d'art en elle-même. Son ouvrage « est destiné aux artistes curieux de savoir quelle route leurs prédécesseurs ont suivie, aux hommes de goût qu'attire la beauté simple, le charme pénétrant de l'antique ». Il a pour but de faire passer sous leurs yeux, « sans s'astreindre à un ordre méthodique, sans tenir compte de la chronologie, sans s'inquiéter des publications antérieures, les œuvres de ces heureuses époques où l'on cherchait avec un zèle si honnête à copier la nature, mais à la copier dans ce qui mérite d'être regardé, où rien n'était ni extravagant ni vulgaire, où le bon sens courait les rues en compagnie du sens du beau, où l'œuvre de l'artiste restait vraie, et où le moindre objet, sorti des mains du dernier artisan, révélait une étude et avait un style ». M. Rayet avoue, et nous ne saurions nous en plaindre, que la rude et gauche naïveté des maîtres primitifs ne l'effarouche pas, tandis que l'habileté banale des artistes de la décadence lui est odieuse; aussi remonte-t-il souvent très haut et descend-il rarement très bas. La Grèce du IVe et du Ve siècle, l'Égypte des Pharaons, l'Assyrie des Sargonides, limitent presque son horizon.

Il découle de ces préoccupations, que M. Rayet devait tenir à l'excessive fidélité des reproductions gravées. L'héliogravure en creux de M. Dujardin répondait à ses besoins, donnant tout ce que peut donner le cliché photographique, sans ses ombres épaisses et charbonneuses, sans ses blancs crus, sans ses renversements de tons, sans ses monotonies.

La première livraison, qui vient de paraître, contient quinze reproductions, de format in-folio, en gravures hors texte, par le procédé Dujardin. Elles sont vraiment irréprochables et donnent l'illusion des originaux eux-mêmes. Chacune de ces gravures est accompagnée d'un texte excellent dû, pour tout ce qui appartient à l'art grec, à notre collaborateur M. Rayet, et, pour ce qui appartient à l'antiquité égyptienne, à M. Maspero, professeur au Collège de France. M. Rayet est beaucoup trop modeste lorsqu'il dit qu'il ne s'adresse qu'aux artistes et aux gens du monde. Sous une forme claire, élégante et simple, il sait faire passer les conquêtes les plus récentes de l'érudition et creuser son sujet dans ses plus intéressantes déductions.

Voici la liste de ces planches, qui donnera, mieux que tous les éloges, une idée de la manière dont est conçu l'ouvrage :

Planche Ire. *Héraclès domptant le taureau crétois.* L'un des deux admirables fragments des anciennes fouilles d'Olympie, conservés au Louvre. L'autre, en meilleur état que tous ceux qui ont été découverts depuis, représente Athéna assistant, assise sur un rocher, à la destruction des oiseaux qui infestaient les abords du gouffre où se précipite le fleuve Stymphale. Nous souhaitons vivement que M. Rayet fasse reproduire cette étonnante figure. — Planche II. *Déméter et Coré.* Groupe du fronton est du Parthénon (British Museum), l'une des merveilles de l'art. — Planche III. *Héraclès tirant de l'arc.* Petit bas-relief en marbre, des commencements de la grande époque, appartenant à M. Carapanos. Nous en avons donné un dessin dans notre Compte rendu de l'Art ancien au Trocadéro (1878). — Planches IV et V. *Apollon et les Nymphes, Hermès et les Kharites.* Bas-reliefs des plus précieux, de style archaïque, trouvés par M. Miller dans l'île de Thasos (mission scientifique de 1864) et conservés au Louvre. — Planches VI et VII. *Danseuses d'Herculanum.* Statues grecques, en bronze, du Musée de Naples. — Planche VIII. *Héraclès combattant.* Statuette archaïque grecque, du Cabinet des médailles de Paris. Nous donnons ici la planche qui représente ce petit bronze, rare et intéressant à tant de titres. — Planche IX. *Danseuse jouant des crotales.* Très ancienne plaque en terre cuite, de travail grec, du Musée du Louvre. — Planche X. *Convoi funèbre.* Plaque estampée, en terre cuite, de la collection de M. Rayet. Nous l'avons également reproduite dans nos articles sur le Trocadéro. — Planches XI, XII et XIII. Quatre figurines de Tanagra, des collections de MM. de Clercq et Lécuyer. — Planche XIV. *Tête de scribe égyptien.* Admirable morceau égyptien d'ancien style (IVe ou Ve dynastie), du Louvre. Nous l'avons reproduite dans l'un des articles de notre regretté collaborateur Duranty sur l'art égyptien au Louvre (1878, t. XVII, 2e période). — Planche XV. *Statuettes égyptiennes en bois, provenant de Thèbes* (XVIIIe-XIXe dynasties). Ces charmantes statuettes appartiennent au Louvre, et nous avons reproduit la petite dame Naï dans le même travail.

L'ouvrage de M. Rayet, de format in-folio, est édité avec luxe, sur beau papier, et nous pouvons dire que l'auteur, très exigeant pour lui-même et les autres, n'aura rien négligé pour qu'il soit, de fond et d'aspect, à peu près irréprochable.

LOUIS GONSE.







HÉRAKLES COMBATTANT

EXPOSITION D'ART RÉTROSPECTIF

AU MANS



A ville du Mans doit être fière du succès très mérité qu'a obtenu son Exposition, et le grand nombre de visiteurs qu'elle a eus doit la récompenser des frais énormes de cette vaste construction fort bien disposée pour recevoir les collections de l'art rétrospectif, les tableaux modernes et les produits de l'industrie.

Nous n'avons pas la prétention de donner un compte rendu complet des sections d'art (cela dépasserait de beaucoup l'espace que la *Gazette* a mis si gracieusement à notre disposition), mais de simples notes pour garder le souvenir de cette Exposition rétrospective, aujourd'hui fermée, qui prouve un sérieux progrès sur toutes celles que nous avons vues dans l'Ouest.

Les collections, ordonnées avec infiniment de goût, occupent trois grandes salles au centre du palais, près de la grande galerie et des autres salons réservés à l'Exposition de peinture.

Nous voudrions pouvoir citer ici tous les zélés organisateurs et les membres de la commission, MM. E. Hucher, le savant directeur du Musée archéologique; Paul Boucher et Singher, ces délicats amateurs de faïence; l'érudit Chaplain-Duparc, les abbés Livet et Charles, MM. de La Peyrie, Héry, etc., qui ont fait preuve de leur entier dévouement pour recueillir les seize cents numéros que comprend le catalogue, chose réellement difficile, surtout à cette époque, où la politique divise de plus en plus la province et éloigne des municipalités bon nombre de châtelains et d'amateurs, qui possèdent souvent dans leurs riches demeures la plus grande quantité de souvenirs, de tableaux et de meubles historiques.

Constatons cependant que, grâce au zèle des organisateurs, le nombre des abstentions a été beaucoup moins considérable qu'on pouvait le craindre.

La commission prévient, en tête du catalogue, qu'elle a scrupuleusement conservé les attributions, origines et dates données, par les propriétaires, aux objets exposés. Nous pouvons nous convaincre de la sagesse et de la prudence de cet avis; bon nombre d'attributions, particulièrement pour les tableaux exposés, nous semblent douteuses et tant soit peu ambitieuses.

La remarquable tapisserie de haute lisse exécutée pour la cathédrale du Mans nous attire tout d'abord; c'est une œuvre importante que nous revoyons toujours avec le plus vif intérêt. Exécutée en 1505 dans le style flamand, aux frais du chanoine Guérande, elle représente une suite de scènes de la vie des saints Gervais et Protais, mar-

tyrs de Milan. Les costumes des personnages de ces scènes nombreuses, l'importance, la coloration et la conservation de cette œuvre en font un objet de la plus haute curiosité et la recommandent tout particulièrement aux archéologues. Une reproduction photographique qui n'a pas moins de trois ou quatre mètres de long, facile à se procurer, donne, mieux que toutes les descriptions possibles, l'idée de ce travail et de sa valeur.

Deux autres grands panneaux également en haute lisse, de l'époque de Louis XII (le premier appartient aussi à la cathédrale ; le second, enlevé de l'église Saint-Julien du Mans en 93, pendant les guerres de la Vendée, est la propriété de M. Pingeon de Lyon), sont encore à noter pour leur brillant coloris, la richesse des costumes et le caractère des physionomies. Ils retracent des scènes de la vie de saint Julien, prêchant le peuple et guérissant un aveugle et recevant du pape saint Clément la mission d'aller prêcher la foi chrétienne dans le pays du Maine.

M. Louis de Farcy, ce chercheur émérite qui a su collectionner dans notre pays d'Anjou une grande quantité de tapisseries et dont les envois à l'Exposition de l'Union centrale des beaux-arts ont été cités dans cette Revue[1], a exposé au Mans des tapisseries gothiques, fond rouge, du xve siècle, et une collection fort intéressante de bandes armoriées et écussonnées de différentes époques, des broderies au passé, des velours appliqués, des dentelles d'or, d'un excellent choix.

N'oublions pas de citer encore les tentures et tapisseries de MM. Le Dauphin-Dubourg, Paul Famin, l'abbé Deslais et Chaplain-Duparc. M. le comte Lair n'a envoyé, malheureusement, que de rares échantillons de sa nombreuse collection, qu'il nous a été donné d'admirer chez lui, rue Las-Cases, et, s'il nous a privé de revoir ses belles faïences, nous nous sommes arrêté longtemps devant sa vitrine contenant des chasubles espagnoles et des velours de Gênes et de Venise. Nous avons reproduit une admirable pièce de chasuble funéraire du xvie siècle. Ce fragment dépasse en beauté les ornements espagnols exposés au Trocadéro et reproduits par la *Gazette*.

Les chasubles nous entraînent tout naturellement à nous occuper des objets religieux, croix processionnelles, ostensoirs, calices, baisers de paix, encensoirs, châsses et reliquaires, allemands, italiens, romans, émaillés, ciselés, niellés, repoussés, du xe au xvie siècle, à MM. de Farcy, le marquis de La Suze, le docteur Libert, d'Houdan, etc. Cette série mériterait une étude spéciale, tant elle est nombreuse et intéressante. Les émaux aussi sont en grand nombre ; la châsse de Saint-Julien avec ses émaux, attribués à Jean Courtois, et un grand émail, propriétés de M. Bouttevin ; d'autres, signés Pénicaud, Laudin, Limousin, Martin-Didier, Nouailhier, sont étalés dans les vitrines du marquis de Puy de Quiqueran et de MM. Loiseau et Libert. Mais nous regrettons de ne pas voir la nombreuse collection Mordret, certes la plus belle du pays.

Nous arrivons enfin, dans cette course rapide à travers les vitrines, aux faïences, et c'est là la partie la plus riche de l'Exposition mancelle. Rouen surtout est merveilleusement représenté : beaucoup de pièces seraient dignes de nos Musées de céramique. MM. Paul Boucher, Singher, Dugasseau, le conservateur du Musée, Héry et Perchaux, sont les heureux possesseurs du plus grand nombre. Les décors polychromes, les armoiries, les bordures jaunes niellées de noir, les sujets mythologiques, les ornements chinois, au lambrequin, à la corne, les semis d'oiseaux, les dragons, les fleurs, les arabesques, resplendissent, s'enlacent, se combinent de mille façons variées sur les grands plats, les assiettes, les coupes, les hanaps, les buires, les fontaines, les gourdes, les pichets, les cache-pots, les porte-bouquets, les pots de pharmacie et les vases de

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XIV, 2e période, pages 185 et suivantes.



PIÈCE DE CHASUBLE FUNÉRAIRE (XVI[e] SIÈCLE); EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DU MANS.

(Collection de M. le comte Lair; dessin de M. Lotrône.)

toutes formes, élégantes et originales, que l'industrie moderne cherche toujours à reproduire et à imiter.

Nevers, Strasbourg, Marseille, Moustier, sont représentés par de beaux spécimens, ainsi que les fabriques italiennes d'Urbino, de Pesaro, de Florence et de Savone; enfin, on y admire des faïences espagnoles d'Alcara et hispano-arabes.

MM. Dugasseau et Rougeaud ont attiré notre attention, au point de vue de l'histoire des faïences des anciennes fabriques de la Sarthe, avec de nombreux échantillons de statuettes, Vierges, bénitiers et épis en faïence de Malicorne et de Ligron[1]. Le marquis du Puy de Quiqueran a le goût du Delft, et on peut le féliciter de son choix. M. Perchaux de Sablé a trouvé une enseigne de potier qui mériterait d'être reproduite. Elle porte la devise : *Céans se faict et vend de toute sorte de faiance,* et la date : *1658.*

Les meubles de style, peu nombreux, sont bien choisis. M. Hucher nous fait voir des meubles de bois noir (Henri III) et des bahuts sculptés; le vicomte des Plas, des bergères avec des tapisseries d'après Boucher. M. Libert, d'Alençon, possède quantité d'objets rares, et collectionne indistinctement meubles de Boule et de Bérain, livres, manuscrits, missels, émaux, instruments de chirurgie, tout, en un mot, ce qui offre quelque intérêt de curiosité au point de vue de l'art ou de l'histoire, depuis le coffret d'ébène incrusté d'ivoire, ayant appartenu à la duchesse d'Alençon, jusqu'à la boussole au monogramme de Catherine de Médicis.

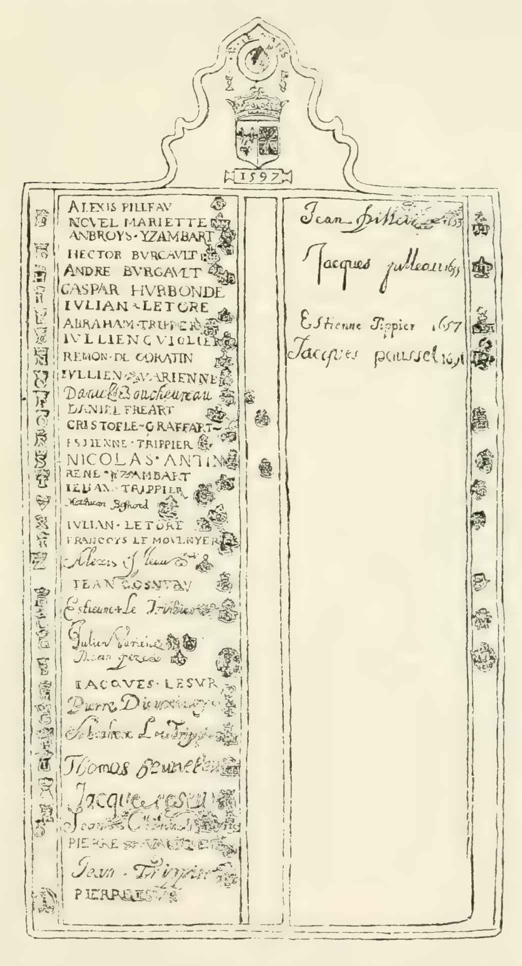
La bibliothèque en bois de rose, style Louis XV, du mobilier de l'évêché, avec ses garnitures de bronze ciselées avec un art infini, est d'un goût irréprochable; c'est un meuble de premier ordre qui atteindrait dans une vente un prix fabuleux ; une tablette en marbre blanc remplaçant le marbre ancien et les petits rideaux en satin blanc nuisent beaucoup à l'harmonie de ce meuble. Nous ignorons s'il a eu les honneurs d'être reproduit par la gravure, il mérite de l'être et nous espérons qu'il nous sera permis de le graver un jour ou l'autre.

De belles pièces d'argenterie aux armes des ducs de Bourgogne, envoi de M. d'Houdan, des appliques en cuivre fort remarquables, de l'époque Louis XIV et Louis XVI, donnent une idée du goût de M. Héry, qui nous fait faire bien des péchés d'envie avec sa belle serrure en fer forgé provenant de l'abbaye de Fontevrault, ses coffrets, ses diptyques et ses statuettes en ivoire, ses bustes en marbre, en terre cuite, ses bronzes flamands, son groupe en bois sculpté polychrome du XVe siècle (Mort de la sainte Vierge).

Les panoplies de MM. Héry et Libert, composées d'un grand nombre d'épées de justice, d'espingoles, d'arquebuses, de rapières, de pertuisanes, de hallebardes, casques en fer, heaumes, morions et salades, poires à poudre en ivoire, d'un travail allemand, français ou oriental, semblent loin de valoir la grande épée d'Édouard III, confiée à l'Exposition par le marquis de Mailly-Nesle, émaillée en taille d'épargne, portant l'écu de France aux lys sans nombre et des blasons déterminés par un savant anglais et par M. de Bastard. Quel beau plat en cuivre émaillé que ce germellion qui servait avant le repas à laver les mains aux grands seigneurs, ayant aussi au centre le blason de France et les six écussons, soutenus par six femmes en robe longue, des grands feudataires de la couronne du temps de saint Louis, Alphonse de Poitiers, frère du roi; les ducs de Bretagne et de Bar, Thibault, comte de Champagne, et les comtes de Bourgogne et de Dreux.

1. Voir l'*Histoire de la céramique,* de Jacquemart.

Le conservateur de la Bibliothèque du Mans a envoyé de précieux manuscrits, missels enluminés fort anciens, incunables. Citons le manuscrit sacramentaire de saint



PLAQUE EN CUIVRE DES POINÇONS DES ORFÈVRES DU MANS (XVIe SIÈCLE).

(Exposition rétrospective du Mans : Collection de M. David.)

Grégoire du IXe siècle. Voilà encore une vitrine qui serait chèrement disputée par nos amateurs de ces merveilles si rares et si recherchées. Que d'œuvres semblables

mutilées, détruites et perdues dans notre pays; les gouaches si admirablement exécutées sur vélin par le chanoine Gabriel Raveneau, pour l'évêque d'Autun, 1717, arrachées par un relieur de campagne, distribuées à des enfants et recueillies par nous, par le plus grand des hasards, donnent une idée de ce que pouvait être ce missel d'une richesse inouïe.

Quelques belles reliures, des heures de la sainte Vierge, des bréviaires manceaux du XVe siècle complètent cette section de l'Exposition.

Citons encore la curieuse plaque (collection de M. David) des noms et marques des orfèvres du Mans de la fin du XVIe siècle à la fin du XVIIe, très intéressante et utile pour l'histoire de l'orfèvrerie à cause des poinçons, agréable aux yeux par la différence et parfois l'élégance de l'écriture des noms; enfin, une petite tête en cuivre doré d'une jeune femme, délicieux fragment du XVIe siècle de l'époque de Pilon, à M. Cottereau, au château des Roches.

Sauf quelques oublis, que l'on voudra bien nous pardonner, il ne nous reste plus à parler que des tableaux. La tâche est facile. Malgré les noms d'Hobbéma, de Casanova, Géricault, Lancret, Watteau, Fragonard, Paul Potter, etc., inscrits sur le catalogue, nous ne trouvons que peu d'œuvres bien authentiques et dignes d'être citées. Notons cependant un médaillon dans la manière de Lucas de Leyde (Vierge donnant le sein à l'enfant Jésus), une esquisse peinte, de David, un petit Hubert Robert à M. Daniel Métivier, et des dessins à la mine de plomb, d'Eisen, appartenant à M. Cordelet, maire du Mans.

M. de La Peyrie a choisi, dans sa riche collection, des portraits gravés par Léonard Gautier; tous reproduisent les traits d'illustrations de nos provinces du Maine, de l'Anjou et de la Touraine : les Brissac, les du Bellay, Guy de Laval, Ambroise Paré, Germain Pilon, Ronsard, Rabelais, etc.

MM. Chaplain-Duparc, Danjou de La Garenne, le docteur Guérout avec leurs « objets pour l'étude des temps préhistoriques », classés avec méthode et selon leurs différents types, les haches et outils des habitations lacustres, les poteries des dolmens, de l'âge du bronze et du fer, nous prouvent leur science et nous font regretter de n'être pas à même de rendre compte de cette quantité d'objets si variés et qui ont le don de soulever parmi nos archéologues tant d'instructives discussions.

Des instruments en silex passer aux instruments de musique, la transition est difficile; nous tenons cependant à prouver à M. Moussoir que sa collection de violons, violes, mandolines, guitares, vielles et harpes, ne nous a pas laissé indifférent.

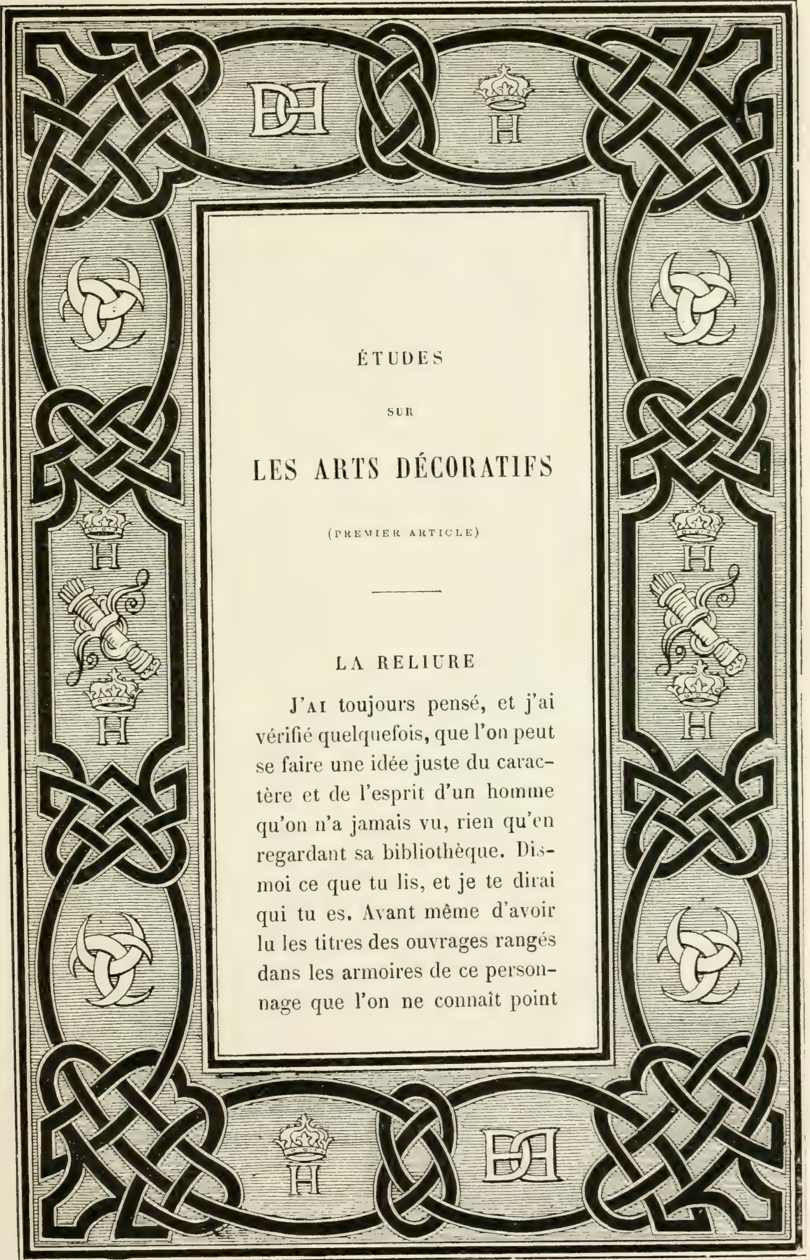
Faire naître un regret à ceux qui n'ont pas vu cette Exposition régionale ou en faire conserver un bon souvenir, tel a été notre but en envoyant ces notes rapides à la *Gazette*. Puissions-nous avoir réussi.

TANCRÈDE ABRAHAM.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1273]



ÉTUDES

SUR

LES ARTS DÉCORATIFS

(PREMIER ARTICLE)

LA RELIURE

J'ai toujours pensé, et j'ai vérifié quelquefois, que l'on peut se faire une idée juste du caractère et de l'esprit d'un homme qu'on n'a jamais vu, rien qu'en regardant sa bibliothèque. Dis-moi ce que tu lis, et je te dirai qui tu es. Avant même d'avoir lu les titres des ouvrages rangés dans les armoires de ce personnage que l'on ne connaît point

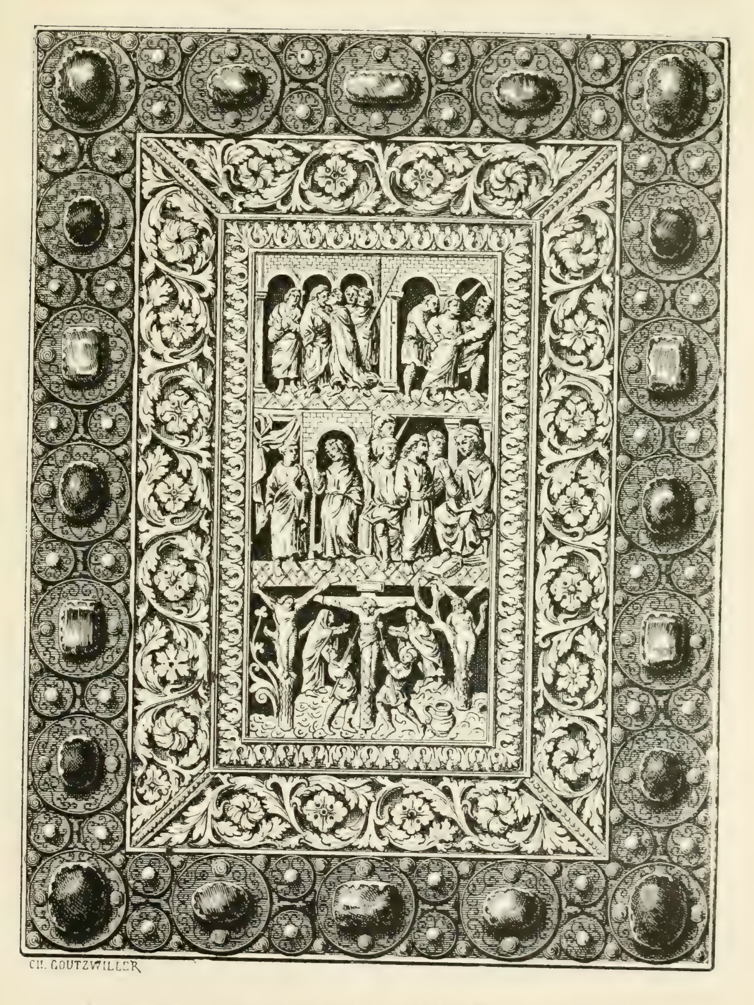
CH. GOUTZWILLER.

et qui vous fait attendre dans son cabinet, on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur ses reliures pour savoir s'il a le sentiment de l'ordre, s'il a du tact, s'il a du goût, s'il est vraiment possédé de l'amour des livres ou s'il n'en a que l'ostentation, s'il est enfin de ceux qui ont une bibliothèque seulement pour la montre, de ceux à qui M. de Paulmy proposait cette inscription à mettre sur leurs livres : *Multi vocati, pauci lecti*, beaucoup d'appelés, peu de *lus*.

Quand un homme a de la culture et les sens tant soit peu raffinés, il y paraît tout de suite à la seule manière dont les livres sont rangés sur les rayons de sa bibliothèque. Que des reliures soient somptueuses ou modestes, il n'est pas indifférent de les mettre ici ou là, de faire jurer le neuf avec le vieux, de mêler des brochures au ton criard avec des reliures d'une chaude couleur, de rapprocher un livre habillé de chagrin ou de veau brun, d'un livre couvert en parchemin, à moins que ce ne soit un parchemin profondément ranci avec le temps, fatigué, ambré par l'usure.

On juge à plus forte raison de l'homme qu'on va voir et de la nature de son esprit d'après le nom des auteurs qu'il a choisis, d'après les soins qu'il a donnés à tel livre, de préférence à tel autre. Que penser de celui qui ne ferait aucune différence entre la reliure d'un Montaigne et celle d'un Coquillart, de celui qui négligerait son Tacite ou son Horace, ou l'*Illustre Théâtre de M. Corneille* pour faire un magnifique habit aux « Bigarrures et touches du seigneur des Accords » ? Il est donc vrai que les livres, à ne considérer que la forme extérieure, celle que le relieur leur a donnée, sont une marque des pensées qui règnent dans une maison, qu'ils en sont l'ornement moral autant qu'ils servent à la décorer dignement pour le plaisir des yeux.

Les principes de l'art décoratif trouvent leur application dans la reliure. Là, comme ailleurs, l'élégance est l'ennemie de la surcharge et l'opulence même a besoin d'une certaine mesure, de certains repos. Là, comme ailleurs, la chose ornée ne doit pas l'être partout. Il en est de la reliure comme des autres industries proches parentes de l'art, la variété y doit assaisonner l'unité. La grâce doit y être un aveu de l'utile, à ce point que les accents de la solidité pourraient à eux seuls y tenir lieu d'ornement. Mais à quelles conditions une reliure sera-t-elle solide, commode, facile à manier, car il faut qu'elle soit tout cela avant d'être belle ? Pour le savoir, je me suis adressé à un relieur habile, à un des maîtres de la profession, lequel a bien voulu se prêter à mon désir d'être initié aux secrets de son art. « Je ne sais rien, lui ai-je dit ; veuillez donc commencer vos leçons par le commencement. » Là-dessus, le relieur m'a



RELIURE DES QUATRE ÉVANGILES A L'USAGE DE METZ (Xe SIÈCLE).

Type carlovingien en ivoire avec bordure romane de filigranes, de perles, de pierres et de verroteries.

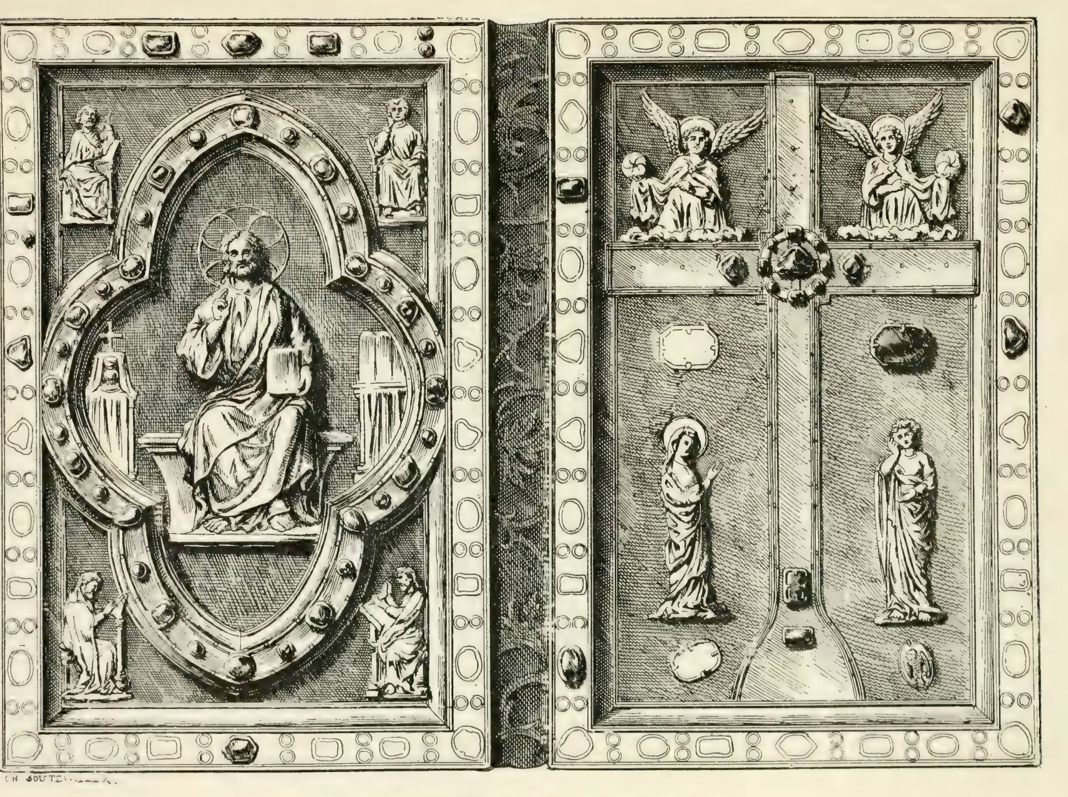
(Bibliothèque nationale).

donné de longues et patientes explications dont voici la substance :

Puisque vous voulez que je vous parle comme à un homme absolument étranger à l'art de la reliure, j'obéis. Sachez donc, tout d'abord, pour votre gouverne, que dans un livre relié et fermé — je prends par exemple un livre sans luxe — on nomme *plats* les deux côtés du carton qui le recouvre, *dos*, la partie postérieure du livre, celle sur laquelle on met aujourd'hui le titre et le nom de l'auteur (que l'on mettait autrefois sur le plat), *tranche*, les trois surfaces du livre par où il a été rogné, *gouttière*, la partie antérieure des feuilles, celle qui est opposée au dos et par laquelle on ouvre le livre. Les ficelles qui font sur le dos de petites saillies sont les *nerfs* et les espaces compris entre les saillies, des *entre-nerfs*. Pour protéger le livre, il est nécessaire que le carton déborde la tranche. Cet excédent constitue les *chasses du livre*. Je vous ferai observer en passant combien sont justes les expressions du relieur : la tranche de devant s'appelle *gouttière* parce qu'elle est, en effet, comme une gouttière, creusée en cannelure. Les chasses du livre sont bien nommées, parce que avant de rogner le livre, on a dû donner de la chasse, c'est-à-dire du jeu, au carton, afin de pouvoir l'affleurer en haut pour rogner la tête, en bas, pour rogner la queue, sauf à l'assujettir ensuite fermement une fois que la rognure est terminée. Je vous dirai plus tard comment se fait la rognure de la gouttière.

On désigne par le mot *bord* l'épaisseur du carton coupé sur les trois côtés, et par le mot *bordure* la partie du carton qui, en dessous de la couverture, excède la tranche du livre. Ces parties sont souvent ornées de filets ou autres ornements dorés, ce qui fait dire, dans ce cas, que la reliure est « à filets, avec bord et bordure ».

Vous remarquerez que le dos forme une petite saillie en se retournant sur chaque côté du plat, ces saillies sont les *mors* du livre. Elles sont nécessaires pour loger les cartons qui ont été tout exprès coupés légèrement en biseau du côté de la saillie dont je parle. Comme c'est le long de cette saillie que le carton est attaché à la couverture du dos par une bande de veau ou de maroquin sur laquelle il se meut, les mors s'appellent très souvent *charnières*. A l'extrémité de ces charnières, en tête et en queue de chaque carton, l'on ménage deux échancrures, afin que la peau qui recouvrira les plats et le dos ne soit pas sujette à se déchirer quand on ouvrira le volume d'un côté ou de l'autre. Enfin, aux deux extrémités du dos, vous voyez un petit rouleau couvert de fil de couleurs alternées : cet ornement qui est la *tranchefile* répond à un but d'utilité, car il sert à bien assujettir les cahiers et à donner plus de con-



ÉVANGILES A L'USAGE DE LA SAINTE CHAPELLE.

Type de couverture en ronde bosse et en or du temps de saint Louis. — (Bibliothèque nationale)

sistance à la couverture lorsque le livre, serré dans les rayons de la bibliothèque, en sera tiré avec effort.

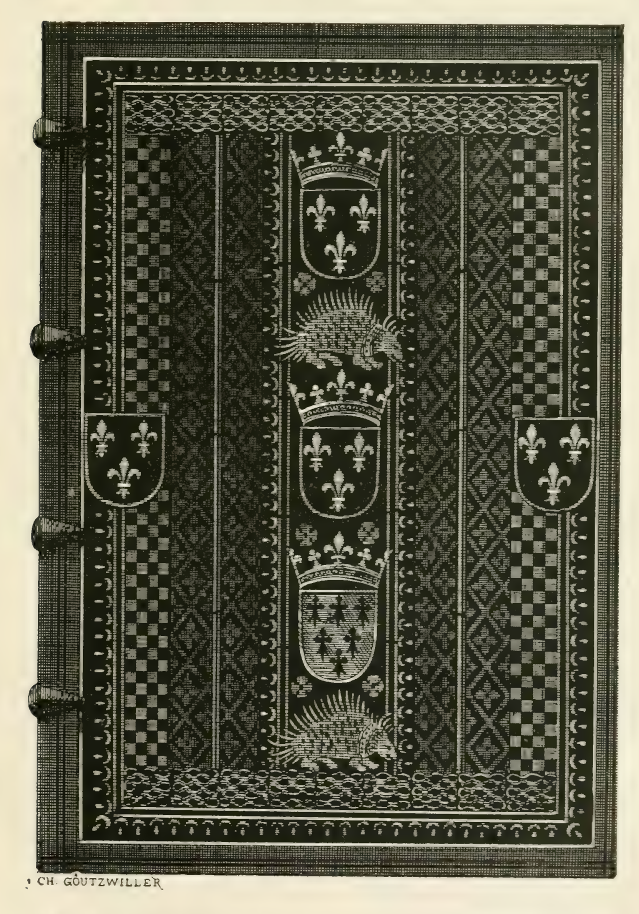
Maintenant, si vous ouvrez le volume relié, vous verrez au commencement les gardes du livre, c'est-à-dire deux feuilles, l'une de papier marbré ou de couleur, l'autre de papier blanc (ou du même ton que le papier des cahiers). — Il s'agit toujours d'un livre relié à l'ordinaire.— Celle-là, pliée en deux, est collée d'un côté sur l'intérieur de la couverture, de l'autre au papier blanc, dont le feuillet libre précède celui qui porte imprimé le titre de l'ouvrage en abrégé, le *faux titre*, lequel à son tour précède et couvrira le frontispice du livre.

Des feuilles semblables, l'une en papier blanc, l'autre en papier marbré ou de couleur, sont disposées en sens inverse à la fin du volume, dont elles formeront, pour ainsi dire, l'arrière-garde, de sorte que, flanquées de ces pages obscures, les clartés du livre, la blancheur de son papier et de ses marges, en sont rehaussées et paraissent plus brillantes. Les gardes du commencement font surtout ressortir, par leur ton sombre, le titre de l'ouvrage, qui en est l'idée mère, et les gardes de la fin semblent exprimer que l'esprit du lecteur rentre dans l'obscurité quand il n'est plus éclairé par les pensées de l'écrivain. L'art du relieur a aussi, vous le voyez, son clair-obscur. C'est montrer qu'on n'en a point le sentiment que de faire des gardes en soie claire ou en satin blanc moiré. Mais en feuilletant le livre, on y découvre des rubans de faveur, des *signets* qui ont été ménagés pour servir de marque aux endroits où la lecture aura été interrompue, en attendant qu'on la reprenne, ou bien aux passages qui ont touché le lecteur et qu'il retrouvera, pour les relire, au moyen de cette soie mnémonique. Collés sur le dos du livre, les signets ont été, de plus, piqués à l'aiguille par la couseuse, quand elle a fait les passes de la tranchefile.

Autrefois le relieur et le brocheur ne faisaient qu'un. C'était le relieur qui devait plier les feuilles dans l'ordre de la pagination, les assembler, les battre, les *grecquer*, les coudre ensemble et les couvrir provisoirement d'une feuille de papier marbré ou de couleur, quand il travaillait pour les libraires. Aujourd'hui la brochure est une profession à part, et les livres qu'on veut faire relier nous arrivent tout brochés à nous autres relieurs qui sommes tenus, il est vrai, de recommencer toute la besogne du brocheur, comme je vous l'expliquerai.

Vous demandez ce que signifie *grecquer?* C'est faire sur le dos des feuilles assemblées, avec une petite scie à main, appelée grecque, des entailles à l'endroit où devront être logées les ficelles autour desquelles on coudra les feuilles et qui formeront les nervures. Lorsque ces ner-

vures ne doivent pas être apparentes, c'est-à-dire ne pas faire saillie sur le dos de la couverture, on dit que le livre est relié *à la grecque*. Mais



TYPE DE RELIURE AUX ARMES DE LOUIS XII ET D'ANNE DE BRETAGNE.

Exemplaire du « De Parrhisiorum urbis laudibus ». Paris, 1511. — (Bibliothèque nationale).

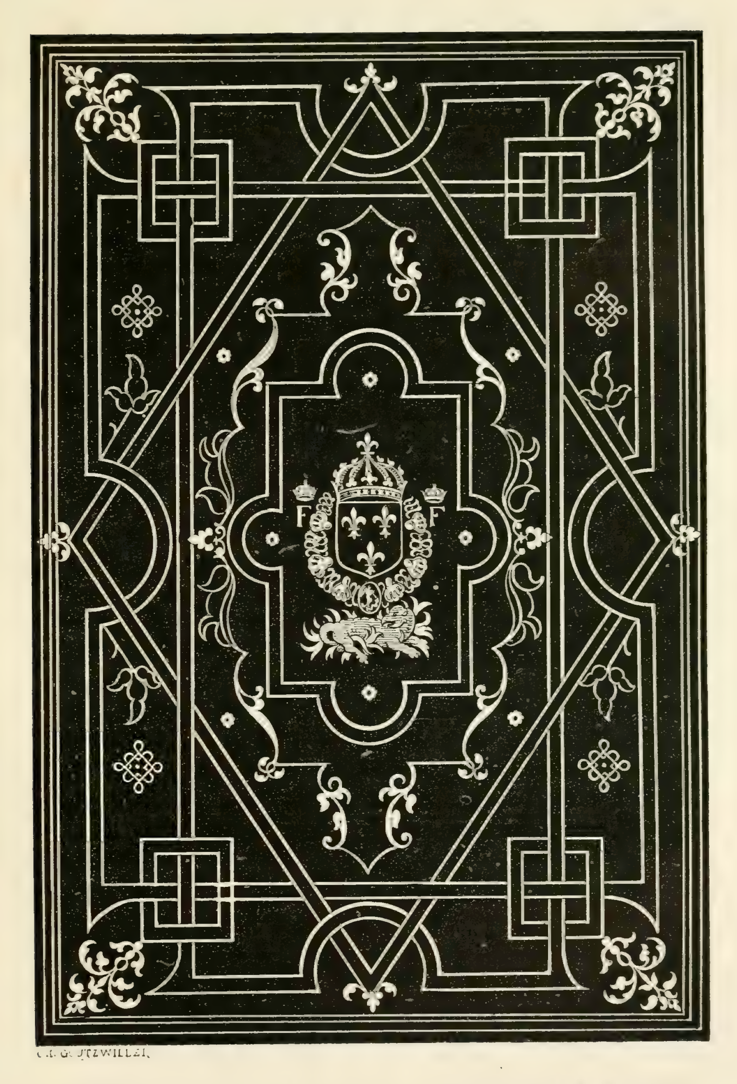
d'où vient cette expression ? C'est un illustre typographe, Ambroise-Firmin Didot, qui en a trouvé l'origine. Au XVI[e] siècle, chez les Alde, à Venise, les relieurs étaient des Grecs réfugiés en Italie, avec d'autres

artistes, depuis la prise de Constantinople par Mahomet II, et qui avaient apporté les méthodes de leur industrie aux imprimeurs vénitiens. Aussi les avis au relieur étaient-ils écrits en grec. De là le nom de reliure à la grecque donnée à une manière d'opérer qui était sans doute d'importation byzantine.

Mais j'en reviens à mon livre, dit le maître relieur. Celui que vous voyez n'a rien d'extraordinaire, la reliure en est d'un prix modéré. Cependant la tranche en est dorée, et cela ne se pratique que pour les reliures pleines, pour celles qui sont entièrement couvertes de peau, parce qu'on suppose que celles-là devront durer autant que le livre et qu'on n'aura plus à les refaire, ce qui entraînerait la nécessité d'une seconde reliure. S'il s'agissait d'une demi-reliure, on se contenterait de dorer la tête, qui reçoit la poussière, afin de tenir la tranche propre, et au lieu de rogner la gouttière et la queue, on ne ferait que les ébarber, pour ménager de la marge à une reliure ultérieure et définitive. Ce genre de demi-toilette est donc censé provisoire. Aussi ne met-on que du papier marbré sur les plats, réservant pour le dos seulement, quelquefois pour les coins, le veau et le maroquin.

Ceux qui veulent la tranche dorée demandent quelquefois, pour plus d'élégance, qu'on y fasse paraître des figures de fantaisie, des branches de fleurs, par exemple, ou des paysages, ou des personnages. Ces figures se font avec de petits fers émoussés qu'on pique sur la dorure en pointillant les contours de l'image : c'est ce que nous appelons *antiquer sur tranche*. Les livres du XVIe siècle sont presque tous antiqués de cette manière, mais c'est là un enjolivement dont les reliures sans prétention se passent fort bien. Ce qui est indispensable, c'est la cambrure du livre. *Cambrer*, cela signifie produire un peu de convexité sur les plats de la couverture, de façon que les feuillets tout le long de la gouttière soient d'autant plus serrés. Ici encore, il y a une intention de grâce qui est motivée par l'utile, car non seulement on corrige ainsi la platitude des ais de carton qui forment les plats du livre, mais encore on s'oppose à la tendance qu'auraient les coins à se relever en dehors et à quitter les tranches, qui alors seraient bien vite écornées et salies. Et quelle différence, pour un homme de goût, entre un livre qui montrerait sa couverture déjetée, ses tranches avachies, ses feuillets froissés, et un livre hermétiquement clos par sa couverture et dont les feuillets, bien serrés, sans le moindre entre-bâillement, sans le moindre pli, semblent contenir jalousement des trésors d'imagination et de pensée.

Telles furent les notions préliminaires que voulut bien nous donner



CH. GUTZWILLER

TYPE DE RELIURE AUX ARMES, CHIFFRES ET EMBLÈMES DE FRANÇOIS Ier.

Exemplaire de « L'Architecture et Art de bâtir » (Alberti). Paris, 1553; in-folio.

(Bibliothèque nationale.)

le relieur consulté, pour nous mettre en état de comprendre ses explications futures. Je dis *nous*, parce que j'avais amené avec moi un tout jeune homme, récemment échappé du collège avec une certaine inclination à devenir bibliophile. « Mon jeune ami, lui dit le maître, si vous voulez mordre à la connaissance de notre art et prendre le goût des beaux livres, ou au moins des livres propres, bien cousus, honnêtement vêtus et agréables à la vue comme au toucher, même quand il n'y paraît aucun luxe, mettez la main ou plutôt jetez les yeux sur un de ces romans des cabinets de lecture, livres imprimés sur du papier à chandelles, souillés de fautes, tachés d'encre ou d'huile, qui sentent la colle moisie, et qui, à force de traîner partout, ont perdu toute forme, toute couleur, et gisent humiliés, décousus, avilis sur des tables malpropres, vous éprouverez alors un dégoût qui, par réaction, vous inspirera peut-être la passion des beaux livres et des belles reliures. »

Et là-dessus le digne homme, pour échauffer l'imagination du novice et le piquer au jeu, lui parla de ce qu'avait été la reliure autrefois. Il lui parla de quelques hommes illustres qui l'avaient exercée, entre autres du poète l'Arétin. Avant l'invention de l'imprimerie, disait-il, l'art du relieur, dans toute sa magnificence, était exercé par les orfèvres. Le relieur n'était encore qu'un manœuvre, un *lieur* chargé de la ligature des cahiers manuscrits, et qui s'en acquittait d'ordinaire assez grossièrement. Comme l'a dit M. Édouard Fournier[1], « le droit du simple relieur des villes, attaché à la glèbe de son métier, était aussi restreint que celui des relieurs des cloîtres ou des palais était libre ou étendu. Tout ce qu'il pouvait se permettre, après avoir fait ses ligatures sur cordes, c'était de travailler à *ampraintcr* et de marqueter de son mieux le cuir dont il couvrait ses volumes... Quand le livre avait été solidement lié, puis vêtu d'un cuir ouvragé ou de velours par le relieur, il passait de ses mains dans celles de l'orfèvre, qui seul avait le droit de l'orner d'un *fermail*, de le parsemer de clous d'or, d'argent ou de laiton, sur le dos ou sur les coins. Le relieur ne reprenait le livre que pour en recouvrir le riche habit d'un vêtement commun, de tous les jours, qui pût lui permettre d'aller de main en main sans dommage; c'était la *chemisette à livre*. »

Presque tous les arts que nous appelons décoratifs étaient pratiqués dans les monastères. Là on échappait à l'empire des règlements auxquels étaient assujettis les laïques. Tandis que dans l'ordre civil, où les métiers étaient séparés par des limites rigoureuses, le relieur ne pouvait pas être écrivain ni l'écrivain relieur, le moine calligraphe qui avait écrit et enlu-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, 1862.

miné un livre d'heures, se croyait le droit de le relier, d'y mettre des fermaux, des coins, des clous, des émaux, d'y ajouter, en un mot, un travail d'orfèvrerie. Et non seulement il reliait ce qu'il avait écrit, mais souvent il avait fabriqué lui-même le parchemin de son manuscrit et préparé la peau dont il le couvrait. Les religieux se procuraient par la chasse les peaux nécessaires à la reliure de leurs livres, et quand l'abbaye ne possédait pas de forêts où l'on pût courre le cerf, elle obtenait des seigneurs du voisinage la permission de chasser dans leur domaine. On cite plusieurs exemples de ces licences accordées aux monastères par des seigneurs ou des princes. Charlemagne en avait donné une à l'abbé de Saint-Bertin. Geoffroy Martel, comte d'Anjou, ordonna que la dîme des peaux de biches prises dans l'île d'Oléron serait consacrée à relier les livres de l'abbaye qu'il avait fondée à Saintes.

Mais le cuir ne suffisait pas encore à préserver le livre aussi solidement qu'on le voulait. Souvent les plats sur lesquels on collait la peau étaient en bois plus ou moins épais, et comme ce bois devait se piquer tôt ou tard, le livre portait dans sa couverture même les germes de sa destruction. Après avoir percé le bois, les vers pénétraient le papier, le criblaient, le rongeaient. Ajoutez que la reliure en bois, avec ses garnitures, augmentait considérablement la pesanteur du volume, dont la chute pouvait être redoutable. On nous a montré à la Bibliothèque Laurentienne, de Florence, un vénérable manuscrit de Pétrarque — c'est une copie des lettres de Cicéron — dont la couverture en bois est si lourde que le livre étant tombé plusieurs fois sur la jambe gauche du poète lui fit une blessure qui faillit nécessiter l'amputation. On a même vu des antiphonaires et des missels du moyen âge qui étaient d'une telle pesanteur, qu'on avait dû y adapter des roulettes pour les rendre plus mobiles, et qui, avec leurs coins en métal, leurs clous saillants et leurs fermaux à serrure, avaient l'aspect d'un coffre à renfermer des trésors.

Pour en revenir aux relieurs laïques, ils ne faisaient, avons-nous dit, que le commencement de la besogne, et il n'était guère possible qu'il en fût autrement lorsqu'on voulait orner les reliures d'un travail d'orfèvrerie. C'était un des grands luxes du moyen âge de recouvrir splendidement les Évangéliaires et les autres livres de liturgie, d'y employer l'or et l'argent, les matières précieuses, les pierreries, les émaux, les nielles, d'y faire servir des ivoires antiques, d'y adapter des fermoirs en métal gravé ou repoussé, garnis de boutons. Quand la couverture était en velours, ou en drap d'or, ou en ce cuir gaufré qu'on appelait alors *tympanisé*, on la rehaussait de clous dorés, pour orner l'étoffe en la pré-

servant. Rien ne paraissait trop riche pour revêtir des manuscrits remplis de fines miniatures, enluminés de majuscules en couleur, d'initiales en or épais, embordurés de vignettes délicieuses.

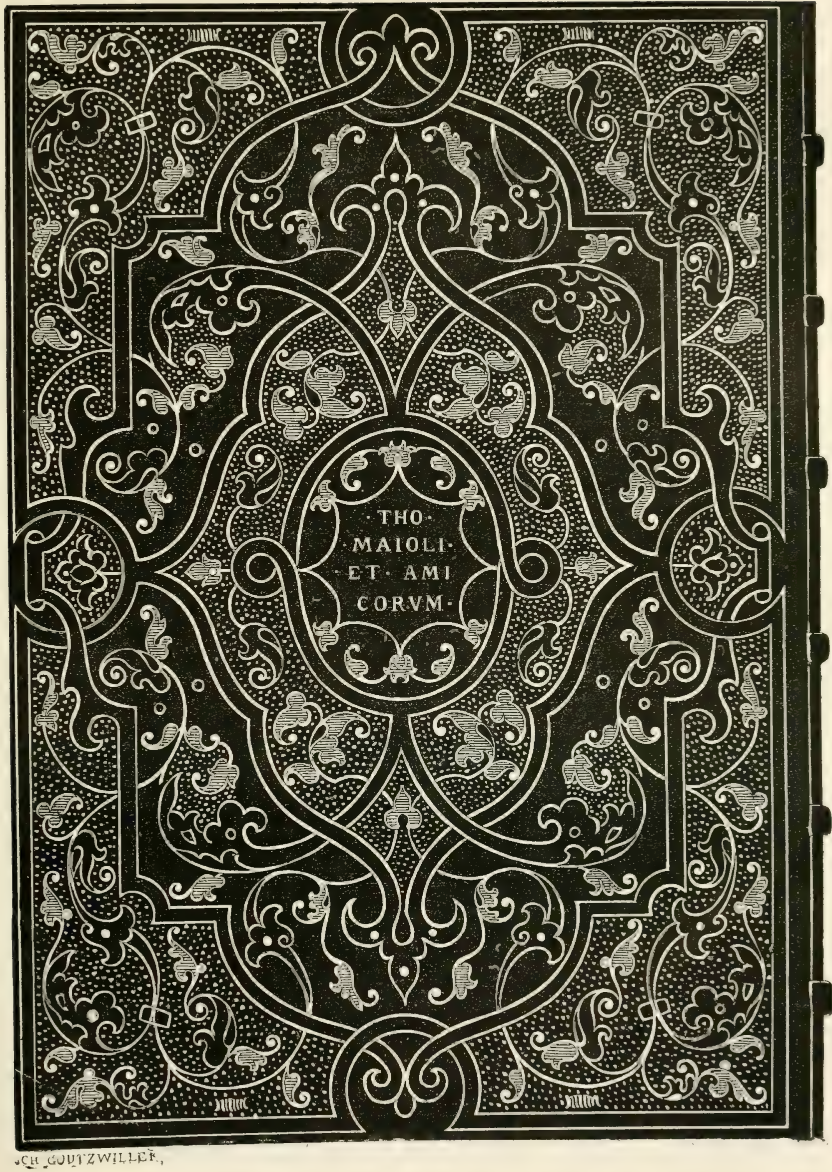
Comment ne pas faire un vêtement somptueux à un livre comme celui-ci? — et, ce disant, le relieur bibliophile nous montrait un livre d'heures qu'on lui avait confié pour quelques réparations à y faire. — Les encadrements des pages étaient merveilleux : c'étaient des plantes réelles ou imaginaires, des animaux connus ou fantastiques. On y voyait glisser des lézards, ramper des limaçons et des chenilles, et toute sorte de mouches et de scarabées, et des oiseaux picorant les mûriers, les sorbiers, les fleurs de sureau. Les *rubriques*, autrement dit les titres du livre (ainsi nommés parce qu'ils sont ordinairement peints en rouge), étaient encore assez brillantes, quoique la couleur en eût pâli. Les peintures, gracieuses et délicates, avaient été inventées et finies par un de ces maîtres que l'humilité chrétienne a condamnés à l'oubli. Des lettres feuillagées et fleuries poussaient autour du texte leurs rameaux capricieux sur lesquels venaient se poser des papillons.

A de pareils livres il fallait une couverture à l'avenant. Ce n'était pas trop d'y sertir des rubis et des perles, d'y enchâsser des camées, d'en nieller les coins, d'en émailler les fermoirs, si bien que la reliure, devenant elle-même un objet d'art, avait besoin d'être préservée à son tour. Aussi avait-on soin de la serrer dans un étui ou de l'enfermer dans une cassette, quand on ne se contentait pas de la recouvrir d'une étoffe de soie ou de cendal.

Cependant l'invention de l'imprimerie dut avoir une grande influence sur l'art du relieur. En devenant moins rares, les livres parurent moins précieux. Il n'était plus d'ailleurs possible d'étendre à des centaines de volumes la dépense considérable qu'avait entraînée la couverture de tel ou tel manuscrit, avec ses fermoirs ciselés, ses clous d'argent, ses pierreries, ses peintures même, car on faisait peindre parfois sur des ais de petits tableaux en camaïeu. Il fallut imaginer un costume moins somptueux pour ces livres qui allaient cesser d'être un luxe de grand seigneur, un plaisir de prince.

A partir de cette époque, les relieurs commencèrent à prendre de l'importance. Leur industrie devint peu à peu indépendante ; elle n'eut plus à subir l'intervention de l'orfèvre, du joaillier, du bijoutier, si ce n'est dans certains cas très rares. Elle put, sans sortir de ses propres moyens, devenir un art.

Elles sont innombrables (continua le relieur), les manipulations par lesquelles doit passer un livre qu'on relie. Et d'abord vous saurez que



TYPE DE RELIURE EXÉCUTÉE POUR THOMAS MAIOLI (XVIe SIÈCLE).

Exemplaire du « Syriani in Aristotelis libros metaphysicos Commentarius ». Venise, 1558. — (Bibliothèque nationale.)

les livres nous arrivent presque toujours brochés, et que notre première opération consiste à découdre le volume, à le collationner, c'est-à-dire à vérifier si les cahiers sont bien dans l'ordre alphabétique ou numérique des signatures, à replier les feuilles de manière que les chiffres de deux pages qui se suivent tombent exactement l'un sur l'autre, à voir s'il ne s'y est pas glissé des feuilles appartenant à un autre volume; si, par exemple, la feuille 5 du tome second n'aurait pas été substituée par erreur à la feuille 5 du tome premier, enfin s'il y a des cartons à placer. — On nomme *cartons*, en librairie, des feuilles que l'auteur a fait imprimer séparément et après coup, pour en remplacer d'autres qui contiennent des fautes typographiques ou des erreurs littéraires.

Après le collationnement, il faut battre le livre, mais en observant si l'encre d'impression est assez sèche pour ne pas produire de maculatures, ou bien avoir soin d'intercaler entre les feuilles du papier blanc qui recevra la décharge de l'encre. Puis, quand le livre a été battu, soi a la main et au marteau, soit à la machine, lorsque les feuilles, bien aplaties par le battage, ont rendu le livre facile à ouvrir, il faut le coudre sur nerfs ou le coudre à la grecque. Ce dernier genre de couture n'est pas le bon, pour les relieurs qui veulent un travail solide, durable, et leur préférence pour la couture sur nerfs, surtout pour la couture à nerfs fendus, se justifie par cette excellente raison que chaque cahier est cousu sur toute sa longueur et à point arrière, le fil faisant un tour sur chaque nerf, autrement dit sur chacune des ficelles du cousoir.

La grecque, je vous l'ai déjà dit, est une petite encoche que l'on pratique sur le dos des cahiers, pour y loger les ficelles auxquelles ils doivent être cousus. Les ficelles entrent jusqu'au fond des encoches, et le livre perd, de la marge du fond, toute la profondeur de la grecque. Or, quand le livre a été cousu à la grecque pour la demi-reliure ou le cartonnage, s'il n'a pas été au préalable parfaitement plié, il ne peut que très rarement subir une seconde pliure pour être relié définitivement, sans qu'il se trouve des grecques apparentes sur la marge du fond. Dans les ouvrages classiques, comme les dictionnaires, par exemple, qui ont de petites marges, il arrive souvent que certaines feuilles, étant mal pliées, n'ont presque plus de marge près du dos, et que la grecque touche alors au texte imprimé. Les relieurs soigneux se contentent de marquer au crayon la trace de la couture, au lieu de la fixer par une entaille.

Le livre bien cousu, il faut le passer à la colle, préparer l'endossure, faire les mors, épointer les ficelles, c'est-à-dire les remettre en chanvre, rogner les bords du carton, les affiner, passer en carton à deux trous au moins, ce qui signifie attacher les cartons au livre avec le bout







Paul Renouard del. & sc. — Salon de 188[illegible]

LA LAITIÈRE

Gazette des Beaux Arts — Imp. A. Salmon, Paris

des nerfs de la couture, battre les ficelles afin de masquer les trous où elles ont passé, de façon que leur épaisseur ne soit apparente ni au dedans, ni au dehors.

Viennent ensuite l'arrondissement du dos, qu'il faut coller et tremper, la mise en presse, la mise en paquets, laquelle consiste à placer en ligne plusieurs volumes à la fois, chacun entre deux ais, pour les serrer avec des cordes à fouet (les *fouetter*), de telle sorte qu'ils ne puissent s'ouvrir lorsqu'on les aura exposés à un feu éloigné et doux pour les faire sécher. Après l'endossure, qui doit se faire « avec parchemin et non papier », aux termes des anciens règlements, le relieur pose les gardes de couleur, prépare les rognures en affleurant les extrémités des feuillets, équerre le livre en tous sens, rogne en tête et en queue en descendant les chasses, berce la gouttière pour la faire remonter de nouveau et la rogner, dore ou fait dorer sur tranche, ajuste et coud la tranchefile, adapte les signets, et rabaisse les bords du carton sur la gouttière en leur donnant juste autant de saillie qu'en ont les chasses de la tête et de la queue.

Il lui reste encore à préparer la couvrure, en coupant le cuir et en purifiant les cartons de toute inégalité, de toute bavure, à parer le maroquin ou le veau, en amincissant les bords qui doivent être retournés sur le revers du plat et n'y former qu'une demi-épaisseur, à coller les peaux sur le carton sans le moindre pli, enfin à coiffer la tranchefile, c'est-à-dire à la protéger, en faisant remonter un peu le cuir du dos pour le rabattre sur la tranchefile, à la hauteur des chasses.

Ici se termine le corps d'ouvrage. Ici ont pris fin les explications techniques du maître relieur pour faire place aux observations esthétiques échangées entre l'écrivain désireux d'apprendre, et l'artiste empressé à l'instruire. Nous en sommes donc venus à ce qui nous intéresse particulièrement, à ce qui rentre dans le cadre de nos études : la décoration du livre. Riche, cette décoration peut l'être, sans doute, mais encore faut-il, ici comme ailleurs, que l'ornement ne fasse pas oublier la chose ornée, que l'aspect magnifique ou discret, élégant ou grave, splendide ou délicat, de la reliure, soit en rapport avec la nature de l'ouvrage, avec l'importance de l'auteur, avec le caractère de ses pensées. Le sentiment des convenances suffit pour guider en cela le relieur, quand il est libre, ou l'amateur, quand il veut rester maître de son choix; il suffit, en tout cas, pour leur faire éviter les lourdes fautes.

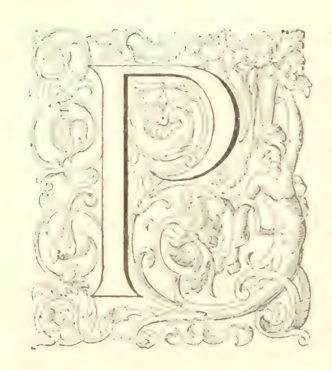
CHARLES BLANC.

(*La suite prochainement.*)

LES

DÉCORATIONS DU PANTHÉON

(PREMIER ARTICLE.)



OUR se rendre compte de l'état de notre peinture historique et religieuse, il faut attendre que la décoration du Panthéon soit achevée », a dit M. Eug. Guillaume dans l'essai philosophique sur la peinture et la sculpture contemporaines qu'il a publié à l'occasion de l'avant-dernier Salon (*Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1879). Oui, certes, pour juger ce grand concours ouvert en 1874 entre les peintres et entre les sculpteurs les plus renommés de notre époque, et qui n'a peut-être pas eu son pareil depuis le concours fameux du carton de Pise, et les plus beaux jours de Florence, il conviendra d'attendre le complet achèvement d'une entreprise aussi considérable et que chacun des artistes qui y ont été appelés ait pu donner la mesure de son savoir et de son tempérament de maître. La tâche échue à chacun est si vaste et si compliquée que nul ne s'étonnerait, dans une époque moins pressée que la nôtre par la hâte des événements et le revirement des esprits, de la lenteur naturelle et très justifiable avec laquelle ces importants travaux sont conduits et menés à terme. Jamais administration des Beaux-Arts n'aura à confier à des peintres des murs plus propres au plein développement de leur art; et les artistes sentent mieux que le public même quelle grosse part de leur réputation est en jeu, liée qu'elle est, sans retour, au succès ou à l'insuccès de l'œuvre qu'ils vont soumettre ici à

l'impartial et définitif jugement de l'avenir. Cependant jusqu'au jour solennel, et peut-être encore éloigné, où l'opinion publique donnera son verdict sur l'ensemble de cette décoration monumentale et proclamera les noms des peintres et des sculpteurs qui y auront le mieux mérité, il ne nous paraît guère possible, et à peine nous paraîtrait-il juste de différer davantage à appeler l'attention de tous sur les ouvrages terminés qui couvrent une partie notable des murs de la basilique de Sainte-Geneviève ou sont posés sur leurs piédestaux. Bien que quelques-uns aient déjà passé par nos Salons annuels, soit dans leur forme définitive, soit à l'état d'esquisses ou de cartons, c'est au Panthéon qu'il les faut voir, c'est là qu'il les faut étudier, car c'est en vue de leur place dernière que les artistes les ont conçus et exécutés. Dans l'intérêt même du goût public, lequel se montre si empressé à l'examen des œuvres souvent futiles de nos Salons, ou des fruits à peine encore formés des concours pour les prix de Rome, n'est-il pas bon de provoquer l'empressement des curieux vers des travaux d'une plus solide et capitale importance, destinés, dans les âges futurs, à donner l'entière mesure de la gravité et de la puissance de notre école pour la seconde moitié du XIX[e] siècle?

Puisque le hasard nous a mis entre les mains un certain nombre de documents relatifs aux commandes de peintures et de sculptures pour le Panthéon, antérieures à celles que nous avons eu l'honneur de faire approuver, nous espérons que nos lecteurs nous sauront gré de les leur communiquer ici : ils seront la meilleure préface de l'histoire de notre entreprise et la plus intéressante explication des coupoles, pendentifs et frontons que les visiteurs admiraient déjà dans l'œuvre de Soufflot, quand nous avons eu la pensée de faire servir au plus grand talent de nos artistes ce magnifique monument religieux et national. Nous nous ferons d'ailleurs une loi de laisser parler eux-mêmes les historiens des innombrables projets qui se sont succédé pour la décoration d'un édifice que se sont tant de fois disputé, et souvent à armes si vilaines et si violentes, les luttes tumultueuses de la politique, et où se sont vainement dépensées depuis cent ans les plus riches imaginations de nos peintres et de nos sculpteurs.

I

Au sommet de ce qu'on appelait alors le mont Lucotitius, sur cette même colline où nous voyons aujourd'hui la basilique construite par Soufflot, Clovis, sollicité par sainte Geneviève et pressé aussi par la pieuse reine Clotilde, Clovis qui va partir pour Vouillé, et qui veut se rendre

encore une fois favorable le Dieu de Tolbiac, donne l'ordre, en 506, de bâtir, sous l'invocation de saint Pierre et de saint Paul, un premier sanctuaire, dans la crypte duquel il ne tardera pas à avoir son tombeau. En 512, Clotilde faisait inhumer la sainte son amie dans l'église encore inachevée, où elle-même les venait rejoindre en 545. Mais cette basilique des saints Apôtres, la veuve de Clovis a eu le temps de la mener jusqu'au faîte; elle la laisse achevée et dédiée, et parée de toutes les richesses du temps : elle l'a décorée de colonnes de marbre; elle l'a revêtue intérieurement, extérieurement, de mosaïques et de fresques; son toit est de cuivre; on y voit sous ses trois portiques les images des prophètes, des patriarches et des apôtres. Clovis y a entassé en or et en argent tout le butin des Goths vaincus. La splendeur et l'abondance des mosaïques restent le souvenir particulier de ce premier temple, qui, à l'heure où les Normands le pillent et le détruisent par le feu, en 857, était déjà plus connu sous le nom de Sainte-Geneviève que sous celui de Saint-Pierre. Le monument, maintes fois ruiné et restauré, repris dans ses œuvres les plus importantes et réparé dans ses principaux ornements par l'abbé Étienne de Tournay, à l'époque et sous la protection de Philippe-Auguste, ce monument, devenu dès longtemps trop étroit pour la fervente dévotion de tout un peuple et les pompeuses cérémonies qui se multipliaient autour de la châsse miraculeuse, était fort délabré, et semblait menacer, au XVIIIe siècle, d'un prochain écroulement (il ne fut démoli qu'en 1803), lorsque le vœu de Louis XV, à la suite de son péril de mort, à Metz, en 1744, motiva l'élévation, sur partie des proches terrains de l'abbaye, d'une basilique nouvelle et digne cette fois de la vénération nationale pour la patronne de Paris. La *Statistique monumentale de Paris*, par Albert Lenoir, donne dans le tome Ier de son atlas vingt planches pleines de précieux détails, expliqués d'ailleurs par vingt pages de son texte savant et où nos lecteurs pourront trouver le plan, la façade, les vues intérieures et extérieures de cette vieille église de l'abbaye de Sainte-Geneviève, la statue de la sainte couronnée par un chapiteau portant la ville de Paris, la tombe de Clovis avec sa statue couchée, la crypte où reposait Geneviève; le monument aux quatre colonnes de jaspe, surmontées des quatre statues à torches de Germain Pilon[1] qui soutenaient la châsse, etc., etc. — Cette châsse, cette fameuse

1. Les quatre Vertus porte-torches, sculptées en bois par Germain Pilon et destinées à soutenir la châsse de sainte Geneviève; on peut les voir aujourd'hui au Louvre, groupées sur un piédestal, malheureusement sans leurs bras, dans la salle de la Diane de J. Goujon, en pendant de l'autre groupe fameux, les Trois Grâces, du même Pilon.

châsse portative, façonnée, vers 635, par saint Éloi, et décorée par lui de rinceaux d'or et d'argent, puis réparée ou plutôt reconstruite, vers 1240, en forme de petite cathédrale ornée de colonnettes, par l'orfèvre Bonnard, qui y avait employé 93 marcs d'argent et 7 marcs et demi d'or; restaurée enfin, en 1620, et embellie, dit-on, par l'orfèvre Nicolle, qui y ajusta un bouquet d'or et de diamants offert par Marie de Médicis, et une couronne de diamants offerte par Marie-Élisabeth d'Orléans, reine douairière d'Espagne, — cette châsse qui, dans l'ancienne église, au fond de l'abside, derrière l'autel abbatial, était exposée sur une plate-forme soutenue par les quatre colonnes en jaspe dont je viens de parler[1] et y était le but d'un pèlerinage annuel, — allait occuper le centre du plus magnifique édifice de la grande ville, sous une coupole dont le plus renommé, le plus hardi, le plus savant et le plus délicat, le plus favorisé et le plus digne de l'être, entre les architectes de ce siècle, était allé étudier le modèle aux sources mêmes des grandeurs de Rome la Pontificale.

« Louis XV mit au concours le projet du monument, — dit M. Edmond Monnier dans un très intéressant travail publié par le journal *le Monde*, le 16 avril 1875, — et ce fut Soufflot, pensionnaire de la couronne, qui présenta le meilleur travail. Les plans et les études de cet illustre architecte sont sous nos yeux[2], tels qu'ils furent présentés au

1. Nous donnons ci-joint la reproduction d'un dessin recueilli par nous et qui, outre qu'il montre la forme et la disposition de la châsse, au commencement du XVIIIe siècle, est le seul souvenir d'une importante peinture décorant autrefois l'église abbatiale de Sainte-Geneviève-du-Mont. Voici ce qu'en disait Mariette, dans l'édition qu'il donna, en 1752, de la *Description de la ville de Paris* par Germain Brice, t. II, p. 487 : « A côté du grand tableau peint en 1696 par Nicolas de Largillière, on en voit un autre de même grandeur, de M. de Troy, le père; l'ordonnance en est plus riche. On y voit le fond du chœur de cette église, orné comme il était lorsqu'on descendit la châsse de Sainte-Geneviève... Il a été donné à Sainte-Geneviève en 1710, par le prévôt des marchands et les échevins, à l'occasion de l'extrême disette qui suivit l'affreux hiver de 1709. » Voir, pour cette descente solennelle de la châsse, une miniature du temps, reproduite dans la *Statistique monumentale de Paris,* d'Albert Lenoir. (Paris, Impr. impér., 1867.) — D'Argenville le fils, qui répète presque mot pour mot, dans son *Voyage pittoresque de Paris* (édit. de 1778), la description du tableau de De Troy par Mariette, ajoute un peu plus loin, à l'occasion du maître-autel de l'église abbatiale : « L'édifice, formé de quatre colonnes ioniques qui portent la châsse de sainte Geneviève, est du dessin de Le Mercier. Quatre statues de vierges, plus grandes que nature, semblent soutenir cette châsse, qui est de vermeil doré et faite par saint Éloi. »

2. M. Edm. Monnier veut sans doute parler de la suite d'estampes gravées par Charpentier et publiées par lui (rue Saint-Jacques, au Coq), et dont la pièce la plus intéressante est la grande « Vue générale du portail de la nouvelle église de Sainte-Geneviève, patronne de Paris ; présenté au roy par Monsieur le marquis de

roi par M. le marquis de Marigny, le 2 mai 1757. Soufflot revenait de Rome. Il y avait passé plusieurs années, et parmi les monuments qui avaient le plus frappé son esprit, la basilique de Saint-Pierre était pour lui le type absolu de la beauté architecturale. Il chercha à reproduire

Marigny, et approuvé par Sa Majesté le 2 may 1757; inventé et dessiné par J.-G. Soufflot, architecte du roy ». Cette *vue,* qui est le point de départ officiel du monument, montre combien il a été profondément modifié dans la marche des travaux. On y voit le « fronton dans le tympan duquel sainte Geneviève distribue du pain aux pauvres ». — Le dôme, alors très bas et de proportion vulgaire et qui plus tard sera si admirablement surélevé de tout l'étage à colonnade, est, dans le principe, surmonté d'une figure debout, de la sainte, tenant et élevant une croix. Quatre groupes, composés des Évangélistes assis avec leurs attributs, décoraient la base du dôme. — Les autres estampes, gravées et publiées par le même Charpentier, à cette même première date de 1757, offrent les plans, l'élévation latérale, la vue en perspective de la nouvelle église de la patronne de Paris, et aussi une « coupe en travers », qui montre la décoration très garnie de la partie inférieure des murailles, au-dessous des fenêtres, dans les entre-colonnements. D'Argenville le fils, dans son *Voyage pittoresque de Paris* (édition de 1778, p. 277), dit que « six planches gravées par Bellicard, inspecteur des bâtiments du roy, font connaître le plan de la place, celui de l'église, son élévation et sa coupe ». Ces planches de Bellicard reproduisent les premiers projets de Soufflot, encore incomplets comme invention, et que nous voyons à la même date regravés en plus grand format par les soins de Charpentier. — Le volume consacré au Panthéon, dans la série topographique du Cabinet des Estampes, contient, outre les façades gravées en 1777, sur les dessins de l'architecte, par G. Taraval et F.-N. Sellier, et les autres vues extérieures et intérieures, et diverses pièces de détail, publiées par les soins pieux de Dumont, professeur d'architecture, lors de la mort de Soufflot, en 1780, et qui nous donnent le dernier mot de l'artiste créateur, comme les gravures de Charpentier nous en avaient donné le premier mot, — sept dessins de détails d'architecture du même monument. — Paignon-Dijonval possédait, dans son étonnante collection, « neuf dessins de Jacques-Germain Soufflot, plans, élévations et coupes de l'église de Sainte-Geneviève de Paris : à la plume, lavés d'encre ». — Tous les peintres ou dessinateurs de monuments n'ont garde de ne se point exercer sur un si beau sujet, et M. Ch. Ephrussi nous signale, dans l'Albertine de Vienne, une olie étude par Clerisseau de l'intérieur de la basilique ; mais le morceau de beaucoup le plus intéressant pour nous qu'ait rencontré notre ami dans cette même collection de l'Albertine, c'est une admirable, tout à fait admirable vue extérieure de la façade de Sainte-Geneviève, avec grand nombre de personnages sur la place, dessin vraiment extraordinaire, signé *Ch.-N. Cochin, fils,* Cochin le compagnon de voyage, le camarade intime de Soufflot. — Dans la collection de M. Dumesnil se trouve un charmant dessin de Meunier, signé et daté de 1788, et représentant l'église Sainte-Geneviève à peu près terminée, bien que de nombreux blocs de pierre remplissent encore le premier plan de la place; vers le portail de l'église s'acheminent des processions suivies d'une immense multitude. Cette fine aquarelle est reproduite ici comme l'une des plus complètes et fidèles représentations du monument près de son achèvement. — La seule collection de M. Bérard, si abondante en dessins d'ornements d'architecture de toute

les grandes lignes du chef-d'œuvre de Michel-Ange, et voulut que cette nouvelle basilique fût pour Paris ce que Saint-Pierre était pour Rome.



PORTRAIT DE SOUFFLOT, PAR L. M. VAN LOO.

(Musée du Louvre.)

Les six premiers plans publiés à cette époque révèlent la pensée primi-

sorte, possède quatre dessins très importants relatifs à la même basilique. L'un, aquarellé, est une vue extérieure très achevée de l'édifice dans les dernières années de

tive de cette construction ; mais, avant la fin des travaux de nivellement, qui durèrent sept ans, Soufflot modifia ses idées, développa les lignes de la coupole, en suréleva le sommet, et donna plus de noblesse à l'ensemble général de l'édifice. La première pierre des piliers du dôme fut posée par le roi au mois de septembre 1764. De grandes fêtes furent données à cette occasion. L'enthousiasme était universel[1]. Les travaux

Louis XVI ; un autre représente, d'une plume lavée d'encre de Chine et qui ressemble fort à celle de Dewailly, le même monument dans tout son aspect extérieur, et toujours vu du coin droit de la place. Près des pierres destinées aux derniers travaux se trouve, détail assez piquant, un petit personnage vêtu à l'antique. Le troisième, toujours fort habilement dessiné et lavé très adroitement d'aquarelle, est la vue intérieure de l'édifice, gravée par Poulleau, avec sa mendiante accroupie dans le coin à gauche. Le quatrième ne présente avec le monument définitif que des rapports assez vagues, et je serais porté à y voir l'un des projets du concours dont Soufflot sortit vainqueur, sans y reconnaître la main ni la pensée de Soufflot lui-même. — A la vente Oudet (1866) a paru un dessin de Soufflot : « Projet pour la nouvelle église Sainte-Geneviève en 1755. » — Les dessins incontestables de Soufflot sont fort rares et, quant à moi, je n'en ai vu d'absolument certain que celui donné au Musée des arts décoratifs par M. Alph.-W. Thibaudeau. Il a fait partie de la récente exposition de dessins d'ornement organisée par ce musée (voir sa description dans le catalogue de cette exposition par M. Ch. Éphrussi, n° 363). Il est daté de 1745, porte la dédicace de l'artiste « A Louis le Bien-Aimé » et représente un projet d'arc triomphal en l'honneur de la bataille de Fontenoy. La plume en est fine et nette dans les détails d'architecture, moins libre et moins légère dans les figurines qui le décorent. — M. Ch. Ephrussi a noté pour nous, toujours dans l'Albertine, un dessin de Soufflot représentant une belle cage d'escalier avec une révolution monumentale portée par des colonnes et une rampe à balustres, l'escalier donnant accès, au premier, à une porte qui se trouve dans une paroi circulaire à cinq arcades séparées par des pilastres qui encadrent des niches offrant des statues debout. L'arcade de gauche semble être en communication avec le dehors, car la lumière y entre, et devant se voient deux figures habillées à l'antique et causant devant une rampe en ferronnerie ; au milieu de l'escalier, une lanterne accrochée par une torsade au plafond. — Mais voilà que nos musées nationaux, qui ne possédaient rien de Soufflot, si ce n'est son portrait par Carle Vanloo à Versailles, viennent d'être enrichis par l'un de ses descendants d'un autre très beau portrait de l'architecte de Sainte-Geneviève, par Louis-Michel Vanloo. Soufflot est vu à mi-corps, assis devant une table, la main appuyée sur un plan qui montre la façade extérieure de son monument. Et ce n'est pas tout : dans les coins inférieurs de ce précieux portrait offert au Louvre, se trouvent encastrés deux petits dessins ronds, attribués à Soufflot par sa propre famille et représentant une vue intérieure et une vue extérieure de la basilique ; ils sont à la plume, d'une facture exquise, rappelant presque la manière de Gabriel de Saint-Aubin, ou plutôt encore un dessinateur de métier.

1. Dans les Mémoires de Bachaumont (t. Ier, p. 314), à la date du 6 septembre 1764, on lit : « Le Roi s'est rendu aujourd'hui à Sainte-Geneviève, accompagné de M. le Dauphin et de plusieurs seigneurs de la cour. La cérémonie s'est faite sur les onze heures et demie. M. de Coste a présenté les médailles : MM. de Marigny, Soufflot et

marchèrent avec rapidité, et la triple coupole n'attendait plus que son couronnement, quand Soufflot mourut, en 1780. Les critiques violentes, les haines passionnées auxquelles ces travaux donnèrent lieu, et une

Gabriel entouraient le Roi. Le père Bernard avait préparé une ode relative à la fête; il l'a présentée au Roi qui est allé voir la bibliothèque de Sainte-Geneviève, où il est resté trois quarts d'heure à se faire rendre compte des principaux ouvrages qu'elle renferme. » Et, plus tard, dans son *Histoire de Paris* (t. VII, p. 415), Dulaure écrivait : « L'église Sainte-Geneviève fut commencée en 1747 (57), et ce ne fut, après les travaux préparatoires, que le 6 septembre 1764 que Louis XV vint solennellement poser la prétendue première pierre de l'édifice, ou plutôt d'un des piliers du dôme. Pour donner au Roi et au public une idée de ce futur édifice, l'architecte fit élever une charpente recouverte de toile, sur laquelle le sieur Machy peignit le portail. » — Chez M. Mercier, l'habile peintre restaurateur de tableaux, est déposé en ce moment un très grand dessin large de $1^{m},30$, haut de $0^{m},62$, appartenant à M. Hédé et signé sur la monture : *Demachy,* 1764. Les curieux se souviennent d'ailleurs de l'avoir vu à l'exposition de l'Union centrale, au Palais de l'Industrie, en 1876. Il est à la plume, lavé de bistre sur papier végétal; les silhouettes des monuments ont été découpées et reportées sur une feuille plus grande et raccordées de ton à l'unisson, le tout mis à l'effet comme une préparation de peinture. La fausse façade, badigeonnée par de Machy sur charpente, avec son inscription dédicatoire, est vue de face; à gauche, au premier plan, une estrade chargée d'assistants, au second plan, l'église Saint-Étienne; à droite au fond, les jardins de l'abbaye. Louis XV, le Dauphin et les courtisans sont groupés près du faux portail, non loin des carrosses adossés aux degrés. Les tambours battent, les trompettes sonnent, en avant des gardes françaises. La foule encombre le premier plan. M. de Champeaux, qui nous a indiqué où nous pourrions revoir ce dessin, a bien voulu nous communiquer les différentes notes recueillies par lui dans les catalogues des *Salons,* sur les œuvres d'art relatives à notre monument; j'y vois qu'au Salon de 1765, de Machy, transformant sans doute en tableau le dessin ci-dessus, exposait une toile représentant la « cérémonie de la pose de la première pierre de l'église de Sainte-Geneviève par le Roi, le 6 septembre 1764 ». — Et ce n'était pas seulement à cette heure que de Machy se trouvait mêlé par Soufflot aux intérêts du monument en construction; car, dès le Salon de 1761, on voit exposé par lui un « intérieur de la nouvelle église de Sainte-Geneviève, d'après les projets de M. Soufflot, toile de 5 pieds de haut sur 4 de large, appartenant au cabinet de M. de La Live de Jully ». — On rencontre une singulière trace de la cérémonie royale dans le *Journal* manuscrit de Papillon de la Ferté, l'intendant des Menus-Plaisirs : « Le Roi devant poser la première pierre de l'église de Sainte-Geneviève à Paris, j'ai fait des recherches pour savoir si les Menus fournissaient la truelle pour le Roi; mais nous avons trouvé que, lors de la pose de la première pierre de l'église de Saint-Louis à Versailles, c'était M. Orri, contrôleur général et en même temps directeur général des bâtiments qui avait fait faire toutes les choses nécessaires pour cette cérémonie et les avait présentées, conjointement avec M. Mansard, premier architecte du Roi, auquel Sa Majesté en avait ensuite fait présent; ainsi cela ne nous regarde en rien. » — P. Chenu a gravé, d'après le dessin de Gabriel de Saint-Aubin, une petite pièce ovale, représentant la *pose de la première pierre de la nouvelle église de Sainte-Geneviève.* « Le Roy, après avoir arrêté le plan de cette nouvelle église, en posa la première pierre le 6 sep-

certaine inquiétude sur la solidité des piliers, attristèrent ce puissant génie et hâtèrent sa fin prématurée. Ce fut Brébion, architecte du roi, qui fut chargé de continuer l'œuvre d'après les plans de Soufflot. Ses

tembre 1764, accompagné de plusieurs seigneurs de la cour. Cette cérémonie a attiré un concours prodigieux de personnes de toute qualité; les acclamations réitérées de *Vive le roy!* se sont fait entendre de toute part, lors de l'arrivée et du départ de Sa Majesté. Tel est l'objet qu'on a voulu dépeindre dans ce médaillon. » On voit, dans cette curieuse petite image, une procession du clergé de Paris se dirigeant vers l'entrée de l'édifice, dont le porche et le fronton sont figurés comme nous l'avons dit. A la suite du clergé et près de l'archevêque vient le roi, suivi des officiers de sa cour et le livre de prières à la main. Un cordon de gardes-françaises maintient dans toute la largeur de la place la foule des assistants. — Autre pièce relative à cette mémorable cérémonie : B.-L. Prevost a gravé, en une fine petite estampe, les deux faces de la médaille qui fut frappée à l'occasion de la pose de la première pierre, et dont parle plus haut Bachaumont. La face donne naturellement le profil du roi, *Ludovicus XV;* le revers montre l'un des projets, non encore bien arrêtés, du monument, avec l'exergue : *Pietas Augusta — novi S^{tæ} Genovefæ templi primum lapidem posuit, — anno MDCCLXIV. — Roettiers filius fecit.* — Quant à l'*Ode* relative à la fête, et dont parlent aussi les *Mémoires,* ce n'était pas la première fois que le P. Bernard, chanoine régulier de Sainte-Geneviève, prieur de Nanterre, poétisait sur ce monument; nous allons citer quelques strophes d'un premier chant composé en 1755, puis quelques autres inspirées par la solennité de 1764 :

LA RECONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DE SAINTE-GENEVIÈVE

Ode présentée au Roi, le 2 juillet 1755.

France, tu l'éprouvas, lorsque pâle et tremblante
Le danger de ton Roi te fit frémir d'horreur :
Geneviève attendrie a vu notre épouvante,
Et de nos tristes vœux la lugubre ferveur;
Autour de ses autels, tout Paris en allarmes
Sembloit une famille en larmes,
Qui, prête à perdre un père, exhale sa douleur. .
... Hâtez donc le travail; que le Temple s'achève,
Et des cendres de Geneviève
Que l'Enfer en courroux atteste le pouvoir. .
... Que de cantiques saints vos voûtes retentissent;
Qu'à jamais vos concerts unissent
Clovis avec Louis, Clotilde et Leczinski.

Et dans l'autre *Ode au Roi :*

A LOUIS QUINZE, LE BIEN-AIMÉ, POSANT LA PREMIÈRE PIERRE
DE LA NOUVELLE ÉGLISE DE SAINTE-GENEVIÈVE, LE 6 SEPTEMBRE 1764.

Quels cris frappent les airs? et quelle pompe auguste
S'offre à mes regards en ce jour?
O reine des cités, ton allégresse est juste,
Tu reçois dans tes murs l'objet de ton amour...
Spectacle attendrissant! tandis que d'un saint zèle
Pour son Roi Paris pénétré,
Par les mains de l'amour, de l'art de Praxitèle
Élève à sa mémoire un chef-d'œuvre admiré,
Du Dieu dont il tient la puissance,
Jaloux de maintenir le culte solennel,
Le Prince par les mains de la Reconnaissance
Consacre un temple à l'Éternel.

amis et collaborateurs, Viel de Saint-Maux, Peyre et Rondelet, achevèrent les travaux de détail, les bas-reliefs, les contreforts, les colonnades, et consolidèrent la coupole un instant compromise, au milieu des plus anxieuses préoccupations[1]. La forme générale du plan de la basilique est une croix grecque, composée de quatre nefs, d'une longueur de 340 pieds y compris le péristyle, sur 260 de largeur. La réunion des

C'est peu que des talents protecteur magnanime
Pour eux prodigue de ses dons,
Aidé de Marigny, comme Auguste, il anime
Des Varrons de nos jours les immortels crayons,
Vers le Temple il marche en personne
Et, pour en mieux fixer la splendeur à jamais,
Il prête un bras orné des palmes de Bellone
Et de l'olive de la Paix...

Vainement on t'outrage, ô Religion sainte !
En vain conjuré contre toi
L'incrédule bravant le remords et la crainte
Veut briser tes autels, anéantir ta loi ;
Le Tout-Puissant qui te protège
Les laisse s'épuiser en efforts superflus :
De son souffle il détruit leur troupe sacrilège,
Ils éclatent... et ne sont plus...

(Lu et approuvé, 22 juillet 1764.)

1. Voir les *Doutes raisonnables d'un marguillier de la paroisse de Saint-Étienne-du-Mont sur le problème de la construction de la coupole de l'église de Sainte-Geneviève* (Amsterdam et Paris, 1770) ; — *Memoire sur l'application des principes de la mechanique à la construction des voutes et des dômes,* à propos de la coupole de l'église de Sainte-Geneviève, par Gauthey (Dijon, 1771) ; — *Mémoire contenant des observations sur la disposition de la nouvelle église de Sainte-Geneviève* (La Haye, 1775). — Puis, plus tard, lors de la transformation de l'église en Panthéon, viennent : *le Rapport fait à l'Assemblée nationale sur l'achèvement du Panthéon français,* par A.-D. Laffon (Paris, 1791) ; — les *Idées d'un citoyen français* (Vaudoyer) *sur le lieu destiné à la sépulture des hommes illustres de la France* (Paris, 1791) ; à propos des honneurs funèbres rendus à Mirabeau, l'auteur propose d'adopter les Champs-Élysées, au lieu du Panthéon, pour la sépulture des grands hommes ; — puis, autre série : le *Mémoire historique sur le dôme du Panthéon français,* par J. Rondelet (Paris, an V), que nous aurons occasion de citer très longuement ; — *Projet du Point central des arts et métiers pour la restauration du dôme du Panthéon.* (Paris, an V. Le *Point central* était une société philotechnique séante au Louvre.) — E. La Barre, architecte, *Mémoire et projet sur la restauration du Panthéon français* (an VI) ; — De Wailly, *Vues sur le Panthéon et moyen de remédier aux effrayantes dégradations qui s'y manifestent ;* — Petit-Radel, *Projet pour la restauration du Panthéon français* (an VII) ; — A.-J.-B. Gisors, *Essais sur les moyens d'opérer la restauration des supports de la tour du dôme du Panthéon* (an VII) ; — Patte, *Analyse raisonnée sur la construction du dôme du Panthéon* (an IX) ; — du même avait déjà paru dans les *Annales politiques* une *Lettre sur la faiblesse des piliers destinés à soutenir la coupole de la nouvelle église de Sainte-Geneviève ;* — enfin, de P. Giraud, *Moyen prompt, économique et sûr de réparer à perpétuelle demeure les piliers, etc., du dôme du Panthéon.* — Ces inquiétudes, jamais calmées

lignes de la croix aux quatre piliers rectangulaires soutient un dôme central de 63 pieds de diamètre sur 70 d'élévation. Sa façade, élevée de 11 marches, présente 6 colonnes cannelées sur une seule ligne, de 58 pieds de hauteur. Un vaste perron conduit au portail, couronné par un fronton qui fut exécuté par Coustou... »

Je n'ai mot à dire ici de l'architecture de la basilique de Soufflot, du vrai et audacieux génie d'artiste qu'il y développa, de la finesse et de l'élégance de ses profils, de la coupe merveilleuse de ses pierres. J. Rondelet, qui acheva le monument par l'exécution de la double colonnade et le couronnement de la triple coupole, et qui déclare lui-même avoir été « particulièrement chargé du mécanisme de sa construction, depuis 1770 jusqu'à la fin du mois de floréal de l'an II[e] de l'ère républicaine », nous a laissé un *Mémoire historique sur le dôme du Panthéon français*, qui est toute l'analyse de l'œuvre admirable de Soufflot, la plus majestueuse et la plus pure des conceptions de la Renaissance architecturale au XVIII[e] siècle. La seconde des quatre parties du *Mémoire* contient « le détail historique et raisonné de la construction »; la première « contient la description du monument ». Nous devrions transcrire ici textuellement cette première partie du *Mémoire*; elle donne, mêlés ensemble, les deux systèmes de décoration d'art, celui de Soufflot et celui imaginé et conduit par Quatremère de Quincy. Toutefois, pour plus de clarté et mieux faire comprendre la pensée de chaque période, de la décoration religieuse et puis de la décoration républicaine, nous allons d'abord fixer, d'après Rondelet et l'abbé Ouin-Lacroix, la nomenclature des commandes de Soufflot aux sculpteurs de son temps. — Le même Rondelet, ou plutôt Quatremère de Quincy, viendra ensuite nous expliquer, dans le bizarre jargon de son temps, les nouveaux sujets imposés par la métamorphose révolutionnaire.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(La suite prochainement.)

durant trente ans, sur la solidité des piliers du dôme, concordant avec les projets de décoration du Panthéon d'après sa destination nouvelle, font passer par les *Salons* quantité de dessins curieux. Déjà, au Salon de 1793, Balzac exposait « l'Intérieur du Panthéon français »; — en 1798, Brongniart expose une « Vue perspective de l'intérieur du Panthéon français, avec obélisques et tables d'inscriptions pour renforcer les quatre piliers du dôme, sans nuire à la décoration du monument »; c'est, à coup sûr, le même projet que l'on trouve gravé dans deux planches à la suite du Mémoire de Rondelet; — de Gisors, au Salon de 1800, expose un « Projet de restauration des supports de la tour du dôme du Panthéon français »; — M. le vicomte Delaborde m'a signalé de De Wailly un autre dessin bizarre où la pyramide égyptienne est appliquée au renforcement de l'édifice, dont elle enveloppe toute la base.

RAPHAEL ARCHÉOLOGUE

ET HISTORIEN D'ART

(PREMIER ARTICLE.)

Jusqu'à son arrivée à Rome, en 1508, Raphaël n'avait pas étudié d'une manière suivie les chefs-d'œuvre de l'art antique. Tout en admirant à Urbin, à Sienne, à Florence, les statues ou les bas-reliefs grecs ou romains, il ne s'était pas cru astreint à l'imitation directe de ces monuments; il ne lui était guère arrivé qu'à Sienne de copier un marbre antique, le groupe des *Trois Grâces,* et encore sa copie témoigne-t-elle d'une singulière inexpérience. Pendant longtemps l'antiquité, pour employer une heureuse expression de Quatremère de Quincy, n'avait été qu'un miroir lui aidant à mieux voir la nature. A Rome, tout change comme par enchantement; le tendre et religieux peintre de madones se passionne pour les héros du paganisme. Il crée l'*École d'Athènes,* le *Parnasse,* ces éblouissantes visions du monde grec; désormais l'antiquité classique n'a pas de champion plus ardent. Après s'être inspiré d'elle en artiste, Raphaël l'étudie en archéologue; c'est à elle que sont consacrées ses dernières pensées; la restitution de Rome antique forme, concurremment avec la *Transfiguration,* le couronnement de cette brillante carrière, si tôt interrompue.

Rechercher, à l'aide de documents peu connus, quelles ont été les ressources que Rome offrait à cet égard à Raphaël, définir les services que l'Urbinate a rendus à la cause de l'archéologie et à celle de l'histoire de l'art, tel est l'objet de cet essai.

Si Raphaël avait eu l'occasion de voir quelques statues romaines à Urbin, à Sienne, à Florence, c'est à Rome, sans contredit, qu'il put pour la première fois étudier des peintures antiques. Du temps d'Albertini,

c'est-à-dire en 1509, on voyait des vestiges de fresques plus ou moins considérables dans les thermes et dans les jardins de Salluste et de Titus. On apercevait aussi des traces de peintures dans les ruines situées sur le Quirinal, ainsi que dans celles qui avoisinaient l'église Saint-Pierre-ès-Liens. Sur le Palatin, la villa d'Inghirami (Phèdre de Volterra), un des plus chers amis de Raphaël, avait plusieurs de ses parois entièrement couvertes de fresques. Albertini cite encore un tombeau de la via Salaria orné des figures (?) de Cérès et de Bacchus, ainsi que de pampres et d'amphores[1]. Raphaël lui-même, dans son rapport à Léon X, parle des peintures des thermes de Dioclétien, qu'il oppose à celles du temps de Trajan et de Titus. On sait quel parti il tira des charmantes décorations découvertes de son temps dans les thermes construits par le dernier de ces empereurs. Mais on oublie trop qu'à cet égard il ne fit que suivre l'exemple de Morto da Feltro, le véritable inventeur des grotesques, du moins au témoignage de Vasari. Peut-être le maître urbinate étudia-t-il aussi les peintures, aujourd'hui encore conservées, de la pyramide de Cestius.

Raphaël mit en outre à contribution les mosaïques païennes et chrétiennes, qui existaient alors en si grand nombre encore à Rome et dans les environs. Dans les Loges, les fameux rinceaux peuplés d'écureuils, de souris, d'oiseaux sont copiés, le doute n'est pas possible, sur les mosaïques absidales de Sainte-Marie-Majeure.

Cependant, quoique à cet égard Rome l'emportât sur toutes les villes d'Italie, sa richesse en peintures antiques n'était pas assez grande pour dispenser Raphaël de recourir à d'autres sources d'informations, à d'autres modèles. Ce furent les statues et les bas-reliefs qui développèrent son goût, qui lui fournirent les innombrables détails de costume, d'ameublement, d'armures, nécessaires à ses grandes compositions historiques. Il est donc indispensable, avant d'aller plus loin, de dresser l'inventaire des richesses archéologiques offertes par la Ville Éternelle à son nouvel hôte.

En thèse générale, les collections romaines étaient bien plus considérables au début du XVIe siècle qu'on ne se le figure d'ordinaire. Le savant auteur des *Sculpteurs italiens*, M. Perkins, et bien d'autres encore nous paraissent, à cet égard, être restés infiniment trop au-dessous de la réalité. Passant en revue les ressources dont Raphaël pouvait disposer, M. Perkins nous cite encore la phrase traditionnelle du Pogge, d'après lequel Rome, vers le milieu du XVe siècle, ne contenait plus que cinq

1. *Opusculum de mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ ;* éd. de 1515, fol. 63, 63 v°.

statues[1]. Mais le Pogge ne voulait évidemment parler que des statues exposées sur les places publiques, les colosses de Monte Cavallo, le Marc-Aurèle, etc. En réalité, cinquante ans plus tard, c'est par centaines que les antiques se chiffraient dans la Ville Éternelle. Nous allons le démontrer.

Dès ce moment, Rome renfermait deux musées proprement dits, celui du Vatican, l' « antiquarium », comme on l'appelait, et celui du Capitole. Le premier ne comptait que peu de monuments encore, mais c'étaient presque tous des chefs-d'œuvre : l'Apollon du Belvédère, le Laocoon, le Torse, l'Ariane (alors connue sous le nom de Cléopâtre), la statue de l'impératrice Sallustia Barba Orbana, représentée sous la figure de Vénus, le Commode, le Tibre. Sous Léon X, le Nil, ainsi que deux statues d'Antinoüs vinrent s'ajouter à ces merveilles[2]. André Fulvio qui les décrivit en 1513[3], nous apprend que toutes les sculptures étaient rangées dans le Belvédère autour d'une fontaine. Les unes, d'après un témoignage postérieur, semblent avoir été exposées en plein air; les autres étaient placées dans des niches[4].

Le Musée du Capitole, dont la fondation remontait à Sixte IV, était plus riche, quoique ses antiques n'offrissent pas la haute valeur artistique de celles de la collection pontificale. On y remarquait la louve de bronze, l'Hercule de bronze, le tireur d'épine, le lion dévorant un cheval, des bustes d'empereurs, le sarcophage de Julia, les deux sphinx de basalte aujourd'hui placés au bas de l'escalier, des fragments de statues colossales en bronze ou en marbre, etc., etc.[5]

Mais qui pourrait décrire la richesse des collections particulières! Elles formaient à elles seules le plus vaste musée qui existât alors. Il n'y avait plus guère de prélat, de diplomate, de grand seigneur, de banquier qui ne recherchât avec ardeur tout ce qui rappelait l'antique splendeur romaine : statues, bas-reliefs, gemmes, médailles, et jusqu'aux inscriptions. Au premier rang brillait le musée réuni au palais de Saint-Marc par le cardinal vénitien Dominique Grimani. Ses collections, qu'il transporta plus tard dans sa ville natale et qui, à sa mort, en 1523, devinrent le noyau du Musée de Saint-Marc, comprenaient à la fois les

1. *Raphael and Michelangelo*. Boston, 1878, p. 111.
2. Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 162 et suiv.
3. Fulvio, *Antiquaria Urbis;* éd. de 1513, fol. 20 et 20 v°.
4. *Antiquaria Urbis;* liv. Ier, fol. 32 v°.
5. Aldobrandini, *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono;* éd. de 1562, p. 115 et suiv. Voy. aussi Barbet de Jouy, *Les Fontes du Primatice*, p. 41, 42.

spécimens de la statuaire et ceux de la glyptique. Nous savons qu'en 1505 il montra aux ambassadeurs vénitiens une masse prodigieuse de statues de marbre et une foule d'autres antiquités trouvées dans sa « vigne[1] ». Albertini mentionne notamment, comme exposée dans le verger du cardinal, une tête de bronze couronnée de tours, « caput æneum turritum[2]. »

D'innombrables autres marbres se trouvaient chez le cardinal Jean de Médicis, le futur pape Léon X (Albertini, fol. 90, cite, entre autres, une belle statue de satyre), chez les Colonna, les Orsini, les Savelli, les Cesarini, les Massimi, les Valle, les Porcari, les Mellini, les Maffei, les Pallavicini, les Caffarelli, etc., etc.[3] Dans la suite, la collection d'Augustin Chigi et celle de Bembo acquirent également une certaine célébrité. On trouvait des antiques jusque chez de simples artistes. Un des plus chers amis de Raphaël, l'orfèvre Antonio da San Marino, possédait une Vénus en marbre qu'il exposa devant sa boutique, lors de la procession par laquelle Léon X inaugura son règne. Ajoutons que personne ne trouva étrange cette façon de célébrer une des grandes fêtes de l'Église.

Des documents encore inédits, conservés à la Bibliothèque nationale, nous permettent de faire connaître la composition de plusieurs de ces cabinets d'antiques. L'un, installé « in domo Roscia », renfermait un buste de la Sibylle de Tivoli, un buste de César et un autre de Pompée, une statue de la Diane d'Éphèse, en marbre blanc, avec la tête, les mains et les pieds en marbre noir, le sacrifice d'un taureau, un Neptune armé du trident, avec un pied posé sur une barque, un Bacchus couronné de pampres, l'épouse de Bacchus (*sic*), un bas-relief représentant la Volupté, la Chasteté et le Courage, de nombreuses têtes de Nymphes, une Vénus assise sur un trône avec un myrte à côté d'elle, une tête colossale de Polyphème, une statue de Minerve. La plupart de ces marbres furent également exposés à l'occasion de la procession, ou « sacro possesso », de Léon X.

Nous sommes en mesure d'affirmer que Raphaël et ses disciples ont connu, étudié, copié deux au moins de ces antiques, la *Diane d'Éphèse* et le *Sacrifice du taureau*. Nous trouvons en effet ces deux compositions représentées dans les Loges, l'une au-dessous de l'autre, dans l'ordre même dans lequel les cite l'auteur du manuscrit de la Bibliothèque nationale. Si dans la figure de la *Diane d'Éphèse* l'artiste s'est permis quelques changements, il a, par contre, fidèlement copié le bas-relief

1. Albertini, *Opusculum*, fol. 61 v°.
2. *Ibid.*, fol. 62 v°, 88 v°.
3. Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 216.

avec les trois sacrificateurs, le taureau et les trois joueurs de flûte. Les Loges contiennent bien d'autres motifs encore qui peuvent se ramener à des modèles anciens.

Le savant auquel nous devons ces renseignements sur les collections romaines du règne de Léon X, Claude Bellièvre de Lyon, a, en outre, vu chez une dame de la famille des Orsini, près de l'église Saint-Eustache, le *Combat des Horaces et des Curiaces*[1]; dans le palais Cesarini, une statue de Caton le Censeur et un enfant assis sur un dauphin; dans le palais Massimi, les statues ou bustes de Jules César, de Brutus et de Sénèque.

Si nous ajoutons à ces trésors, dont on commençait à sentir tout le prix, ceux que les monuments publics offraient à l'admiration des visiteurs, on se persuadera aisément qu'aucune ville au monde ne pouvait se flatter de donner un enseignement aussi multiple et aussi complet. Il est à peine nécessaire de rappeler ici les colosses de Monte Cavallo, la statue de Marforio, celle de Marc-Aurèle, les bas-reliefs des arcs de Titus, de Marc-Aurèle, de Septime-Sévère, de Constantin, ainsi que du petit arc des Orfèvres, ceux des colonnes Antonine et Trajane[2], ceux des « Colonaccie » situées près du forum d'Auguste, les sarcophages disséminés dans les trois cents églises de la ville, les stucs des thermes de Titus, ceux des tombeaux de la voie Appienne et de la voie Latine, etc., etc.

Vasari a fait coïncider l'apogée de l'art moderne avec la découverte du Laocoon, du torse, de l'Apollon, de la Vénus, de l'Hercule, de la Cléopâtre; l'exemple de Raphaël est là pour lui donner raison.

Tout poussait Raphaël à s'inspirer de ces modèles, et ses propres aspirations, et les conseils de son entourage. Le plus dévoué de ses protecteurs, celui qui fut pour lui comme un second père, Bramante, avait fait de l'antiquité l'étude de toute sa vie. La plupart des monuments de l'ancienne Rome avaient été mesurés et dessinés par ses soins. Lomazzo, auquel nous devons ce renseignement, a encore vu ces dessins, alors dispersés dans toute l'Italie[3]. Un élève de Bramante, Antonio Labacco, confirme ce témoignage en nous montrant son maître imitant, à

1. Cette suite paraît identique aux cinq statues découvertes, en septembre 1514, dans un terrain appartenant à la belle-sœur de Léon X, la veuve de Pierre de Médicis. Voy. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 139.

2. Dès 1506, Raphaël Maffei de Volterra parle des dessins faits, d'après la colonne Trajane, par le peintre Jacopo de Bologne. Cet artiste avait imaginé une machine qui lui permettait d'étudier de près tous les bas-reliefs.

3. *Idea del tempio della pittura*; éd. de 1785, p. 14.

diverses reprises, un temple situé près du Forum, sur l'emplacement de l'église Saint-Adrien[1]. Raphaël était tout fraîchement débarqué à Rome que déjà l'architecte en chef de Saint-Pierre mettait à l'épreuve ses connaissances en matière d'archéologie ; ayant fait exécuter des copies du Laocoon par plusieurs sculpteurs, il lui demanda de prononcer entre les concurrents. Le Sanzio déclara que le travail de Jacopo Sansovino se rapprochait le plus de l'original, et son arrêt fut ratifié par un connaisseur illustre, le cardinal Dominique Grimani[2].

Bramante étudiait l'antiquité en artiste. D'autres amis de Raphaël l'étudiaient en amateurs, en archéologues. Parmi eux, Pierre Bembo, le futur cardinal, mérite le premier rang. L'*Anonyme* de Morelli nous apprend combien son cabinet était riche en bronzes, en marbres, en médailles, en gemmes. C'était, pour le jeune Urbinate, un guide aussi éclairé que bienveillant. Balthazar Castiglione ne tarda pas non plus à sacrifier à la « curiosité ». Tantôt nous le voyons célébrer la statue de Lucrèce, tantôt faire la chasse à des bas-reliefs, à des camées, à des tableaux de maîtres[3]. Ce fut en compagnie de ces deux amis que Raphaël se rendit, en 1516, à Tivoli, pour y visiter « l'antique et le moderne ». Peut-être l'artiste entra-t-il aussi, dès lors, en relations avec l'archéologue Andrea Fulvio, avec lequel nous le verrons, dans la suite, préparer sa grande restitution de Rome antique. Ce qui est certain c'est que Fulvio publia peu de temps après, en 1517, chez Mazzocchi, à Rome, un recueil numismatique dont les gravures, fort soigneusement exécutées, devaient être du plus grand secours aux artistes amenés à s'occuper de l'iconographie grecque ou romaine[4].

Ces exemples, ces conseils ne tardèrent pas à porter leurs fruits. Avant son arrivée à Rome, Raphaël ne s'était inspiré que de loin en loin de modèles antiques, dans ses *Trois Grâces*, dans l'*Apollon et Marsyas* (si tant est que ce chef-d'œuvre puisse être inscrit à son actif), dans deux dessins qui, d'après l'heureuse expression de M. A. Gruyer, montraient le pressentiment plutôt que la connaissance de l'antiquité[5]. Voilà que tout à coup, dans la chambre de la Signature, nous le voyons mettre

1. *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architectura nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma.* Rome, 1559, fol. XVII.

2. Vasari, t. XIII, p. 72.

3. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs italiens,* p. 161 et suiv.

4. *Illustrium imagines. — Imperatorum et illustrium virorum ac mulierum vultus ex antiquis numismatibus expressi : emendatum correptumque opus per Andream Fulvium diligentissimum antiquarium,* in-12, CXX pages.

5. *Raphaël et l'antiquité,* t. I[er], p. 246-248.



ÉTUDE D'APRÈS L'ARIANE ANTIQUE, POUR LA CALLIOPE DU « PARNASSE ».

(Dessin de Raphaël de la collection Albertine à Vienne.)

les collections romaines en coupe réglée. Non content de s'inspirer des admirables modèles qu'elles lui offraient pour modifier les types, les costumes de ses figures, pour agrandir et ennoblir son style, il pousse l'imitation jusqu'à copier de toutes pièces plusieurs marbres célèbres, la *Cléopâtre*, le *Marsyas écorché*, etc.

Vasari déjà constate l'influence que les modèles antiques ont exercée sur la composition des fresques de la chambre de la Signature. Décrivant le *Parnasse*, il nous dit que Raphaël a eu recours, pour les portraits des poètes représentés sur le mont sacré, aux statues, aux médailles, ainsi qu'à de vieilles peintures. Il est certain que l'artiste n'a rien négligé pour s'entourer de documents authentiques. C'est ainsi qu'en peignant le Socrate de l'*École d'Athènes*, il a sans doute eu sous les yeux ce camée que Castiglione fut assez heureux pour acquérir une dizaine d'années plus tard et qui contenait le buste du philosophe. Mais ses connaissances en matière d'iconographie grecque ne paraissent pas avoir été bien profondes encore, sinon il aurait représenté Platon avec des cheveux bouclés et Aristote sans barbe.

Par contre, les imitations de modèles anciens, choisis uniquement en raison de leur beauté intrinsèque, sont bien plus nombreuses qu'on ne l'admettait jusqu'ici. Dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, le trône sur lequel siège saint Grégoire est la reproduction exacte d'un de ces fauteuils de marbre dont Rome renferme encore tant de superbes spécimens. La tête de l'Homère du *Parnasse* rappelle, M. Gruyer en a déjà fait l'observation, celle du *Laocoon*. Calliope, dans la même fresque, est imitée de la *Cléopâtre* (aujourd'hui appelée l'*Ariane*), alors déjà exposée au Belvédère. L'imitation est surtout sensible dans le dessin conservé à l'Albertine, de Vienne : dans la partie inférieure de la figure, l'arrangement des draperies est identique. L'Apollon de l'*École d'Athènes* a, très certainement, été inspiré par la célèbre intaille de Laurent le Magnifique, *Apollon et Marsyas*. Peut-être Raphaël a-t-il vu l'original, qui semble être resté entre les mains de Pierre de Médicis (il est aujourd'hui au Musée de Naples), et qui a probablement été compris dans les cent soixante-huit camées mis en gage en 1496 chez Augustin Chigi. Dans tous les cas, il connaissait cette composition fameuse par les nombreuses reproductions répandues dans toute l'Italie dès le dernier tiers du XVe siècle. Il la fit, plus tard, reproduire intégralement dans les stucs des Loges. Dans les fresques de la voûte, les imitations abondent encore davantage. Le trône de la *Philosophie* est supporté, comme on sait, par deux de ces *Dianes d'Éphèse* dont les statues commençaient alors à se multiplier dans les collections romaines. Enfin, dans l'*Apollon et Marsyas*, le corps du sup-

plicié est la copie d'un marbre dont il existe plusieurs répliques.

Fait digne de remarque, la chambre d'Héliodore, quoique postérieure à la chambre de la Signature, est moins riche qu'elle en réminiscences de l'antiquité. On n'y constate guère que quelques emprunts, d'ailleurs secondaires, faits à la colonne Trajane : détails d'armures de l'*Héliodore* et de l'*Attila*. Quant aux autres compositions, la *Messe de Bolsène*, la *Délivrance de saint Pierre*, les sujets du plafond, etc., elles sont pures de toute préoccupation archéologique. C'est que Raphaël attachait alors à la couleur une importance capitale, qui allait jusqu'à lui faire rechercher les effets de lumière les plus compliqués ; il subissait peut-être, à son insu, l'influence de l'École de Venise, personnifiée par son rival, par son ennemi, Sebastiano di Luciano.

Il n'entre pas dans nos intentions de passer en revue tous les emprunts faits par Raphaël à l'antiquité, soit au Vatican, soit à la Farnésine, soit dans les *Planètes* de la chapelle Chigi, ou bien encore dans les compositions gravées par Marc-Antoine. Une telle investigation dépasserait les limites assignées à ce travail ; elle a d'ailleurs été faite, avec le soin le plus scrupuleux, par M. Gruyer, dans son livre sur *Raphaël et l'antiquité*. Ce que nous nous proposons d'étudier ici, ce n'est point l'artiste s'inspirant des modèles qu'il juge les plus parfaits, mais bien l'archéologue recherchant les restes de l'art antique, les discutant, s'occupant de nous rendre le magnifique ensemble des monuments romains rongés par le temps ou mutilés par la main des hommes. Raphaël se présente à nous sous ce double aspect ; mais, tandis qu'au début l'artiste l'emporte sur l'archéologue, nous assistons vers la fin de sa vie au phénomène inverse. Quelques critiques pourront être tentés de voir dans ce changement une preuve de lassitude ; lorsque l'inspiration tarit, on se tourne vers la science. On naît poète ; on devient érudit. Pour nous, nous croyons qu'il faut plutôt admirer le bonheur singulier de ce maître, grand entre tous, qui, dans sa courte carrière, a pu embrasser tour à tour tant de disciplines diverses, vivre d'une vie si multiple, savourer l'une après l'autre toutes les jouissances intellectuelles de cette grande époque.

Peu de temps après son arrivée à Rome, Raphaël eut l'occasion de témoigner de son culte pour les souvenirs du passé, ce passé s'appelât-il antiquité, moyen âge ou Renaissance, et de montrer qu'à côté de l'artiste il y avait en lui l'étoffe d'un archéologue. Jules II, dans son ardeur à remplir le Vatican de créations nouvelles, avait donné l'ordre à son peintre favori de détruire les fresques de ses prédécesseurs. Raphaël dut obéir ; mais il voulut du moins que toute trace de ces compositions, si

importantes pour l'histoire des arts, ne fût pas perdue, et fit copier une partie des peintures de Piero della Francesca. Quelle belle leçon donnée à cette bande de démolisseurs acharnés, à ces Vandales qui s'attaquaient alors aux plus vénérables monuments de Rome païenne ou de Rome chrétienne! Si l'exemple de Raphaël avait été suivi, si ses principes avaient triomphé, nous posséderions du moins une image, fût-elle sommaire, de tant de chefs-d'œuvre perdus sans retour.

Ce ne fut toutefois que longtemps après, en 1515, que Raphaël put intervenir d'une manière plus efficace dans la conservation des monuments historiques. Un bref en date du 27 août 1515 lui accorda, très certainement sur sa demande, le droit de s'opposer à la destruction de ceux des marbres antiques qui porteraient des inscriptions. « Considérant, lui écrit le pape, que les tailleurs de pierre détruisent, en les employant comme matériaux de construction, beaucoup de marbres et d'autres pierres antiques contenant des inscriptions, témoignages précieux qu'il importe de conserver pour développer le culte des lettres et pour entretenir l'élégance de la langue latine, Nous défendons à tous ceux qui travaillent le marbre à Rome, de couper ou de scier, sans ta permission, n'importe quelle pierre ornée d'inscriptions, sous peine d'amende pour ceux qui désobéissent à nos ordres. »

La première partie du même bref accorde à Raphaël le droit de réquisitionner partout les matériaux provenant des fouilles pratiquées à Rome ou dans les environs, et de les employer à la construction de la basilique de Saint-Pierre, dont il avait été nommé architecte une année auparavant. L'artiste ne tarda pas cependant à découvrir le danger qu'il y avait à encourager ces fouilles. Nous le verrons en effet s'élever contre les papes qui, en permettant d'extraire la pouzzolane des fondations des édifices antiques, avaient causé la ruine de ces édifices.

En ce qui concerne les inscriptions, les efforts de Raphaël ne tardèrent pas à être couronnés de succès. Dès le 30 novembre 1517, un des principaux éditeurs de Rome, Jacques Mazzocchi, obtenait de Léon X un privilège de sept ans, pour le recueil qu'il se proposait de publier sous le titre de *Epigrammata antiquæ Urbis*, et, quatre années plus tard, au mois d'avril 1521, son travail, un superbe in-folio de quatre cents pages, était livré au public [1]. Ce volume, le plus ancien recueil épigraphique imprimé que nous possédions, en préservant de l'oubli les

1. Mazzocchi mentionne précisément une inscription tracée sur un bloc de travertin destiné à la construction de Saint-Pierre et sans doute préservé de la destruction par Raphaël : « In saxo oblongo tiburtino adducto ad fabricam Sancti Petri qui demum fissus est in duas partes per lapicidas. » (Fol. CLXV, v°.)

innombrables inscriptions que Rome possédait alors, concourait donc au but poursuivi par Raphaël; il offrait, en outre, des gravures sur bois, assez bien faites, de plusieurs des monuments romains les plus remarquables, la porte Saint-Laurent, le pont Sainte-Marie, l'arc de Constantin (sans les sculptures), l'arc de Septime-Sévère, le Panthéon, la colonne Trajane, la pyramide de Cestius, l'obélisque du Vatican, etc., etc.

On a voulu assimiler les fonctions de Raphaël à une véritable direction des musées romains. Peut-être est-ce aller un peu loin. Ce n'est que longtemps après que l'on semble avoir songé à créer un office spécial pour la conservation des antiquités, et encore cet emploi fut-il au commencement bien modeste. Francesco de' Botti, qui était, en 1540, « politor et scopator statuarum et figurarum palatii Capitolii, » c'est-à-dire chargé de la garde et de l'entretien des statues du Capitole et du Vatican, ne recevait que deux ducats de traitement par mois. Le gardien de la colonne Trajane (le scribe pontifical écrit *Coluna trojana*) était mieux rétribué, quoique ses fonctions n'exigeassent pas des aptitudes bien spéciales : il recevait quatre ducats par mois[1]. Les Médicis n'avaient pas attendu si longtemps pour confier leurs collections à des hommes compétents. Donatello et son élève Bertoldo avaient été de véritables directeurs de musée, dans l'acception moderne du terme.

La mission confiée à Raphaël suscitait parfois des conflits avec la municipalité romaine, dès lors fort jalouse de l'accroissement du Musée capitolin. Le 15 juillet 1518, comme le peintre archéologue revendiquait, sans doute pour le pape, une statue provenant de la succession de Gabriel de' Rossi, les conservateurs de la ville déclarèrent vouloir user du droit que leur conférait le testament du défunt, et incorporer la statue aux collections du Capitole[2].

Par contre, nous voyons Raphaël profiter des facilités que lui offraient ses fonctions pour procurer des antiques à ses amis ou connaissances. Une lettre du chargé d'affaires de Ferrare, publiée ici même[3] par le marquis Campori (30 mars 1517), nous montre l'artiste occupé de satisfaire les caprices du duc Alphonse d'Este. « Quant aux médailles, têtes et figures, écrit le chargé d'affaires, Raphaël m'a dit qu'il se conformerait aux instructions de Votre Excellence; il m'a prié de m'en remettre à lui, m'assurant qu'il aura des émissaires capables de le bien servir. Il m'a donné aussi à entendre que Votre Excellence a manifesté naguère le

1. Archives d'État, de Rome.
2. Passavant, *Raphaël,* t. Ier, p. 204.
3. *Gazette des Beaux-Arts,* 1863, t. Ier, p. 351.

désir d'acquérir le lit de Polycrate (Polyclète?). Il y en a bien un à Florence, mais il n'est pas à vendre. Il en connaît un ici qui lui paraît plus beau, quoique ce ne soit pas le lit de Polycrate, » etc., etc.

Qui sait si Raphaël ne collectionna pas aussi pour son propre compte? Un de ses héritiers, Jules Romain, possédait des marbres qui provenaient peut-être de sa succession et que Castiglione lui fit espérer de vendre à Mantoue [1]. Nous trouvons en outre parmi les objets laissés par Jules Romain à Rome, chez son frère, en 1524, trente médailles de divers types, onze médailles en plomb avec diverses figures, une figurine (una intagliatura) en cristal de roche, une tasse en marbre blanc, un vase de terre antique (una tazzetta di terra cotta antica), un vase antique en bois (una tazzetta antica in legno), et aussi (que de promesses et de mystères dans cette simple désignation!) une caisse pleine de dessins, de cartons, de livres, de manuscrits, — selon toute vraisemblance, l'héritage artistique de Raphaël [2].

Le peintre archéologue ne tarde pas à organiser un véritable institut de correspondance archéologique. On sait qu'il envoya des dessinateurs dans toutes les parties de l'Italie et jusqu'en Grèce, pour y relever les monuments antiques. Une gravure du soubassement de la colonne de Théodose, à Constantinople, porte une mention constatant que le dessin original avait été envoyé à Raphaël d'Urbin [3]. L'examen du dessin de la *Bataille de Constantin* a permis à M. Reiset de faire une autre observation tout aussi intéressante. « Plusieurs des têtes de chevaux de profil qui se voient à la gauche de la composition, dit ce savant, sont copiées de la frise de Phidias. La ressemblance est telle qu'elle ne peut être fortuite. On ne la retrouve ni dans la fresque peinte après la mort de Raphaël par Jules Romain, ni dans aucun autre ouvrage que nous connaissions du maître ou de ses élèves [4]. »

1. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs italiens,* p. 115.
2. Voy. *Il Saggiatore,* t. Ier, p. 67-68. Rome, 1844.
3. Passavant, *Raphael,* t. Ier, p. 274.
4. *Notice des dessins,* p. 257. Ce dessin n'est, d'ailleurs, pas un original. M. Reiset le considère comme une copie exécutée, sous les yeux de Raphaël, par Polydore de Caravage.

EUG. MÜNTZ.

(La fin prochainement.)



EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(NEUVIÈME ARTICLE[1].)

IX



La Haye, cette ville exquise, à demi hollandaise, à demi cosmopolite, élégante sans affectation, originale sans bizarrerie, calme, reposante au suprême degré, cossue, confortable à l'anglaise, aristocratique sans raideur, royale par toutes ses traditions et ses coutumes, mais libérale en même temps, avec des environs admirables et le voisinage de la mer, était faite plus qu'aucune autre au monde pour enthousiasmer la nature particulière de Fromentin. Il en trace un tableau d'une justesse de ton et d'une délicatesse extrêmes. Pour un peu, il voudrait y vivre : « C'est un séjour que je conseillerais à ceux que la laideur, la platitude, le tapage, la mesquinerie ou le luxe vaniteux des choses ont dégoûtés des grandes villes, mais non des villes. Et, quant à moi, si j'avais à choisir un lieu de travail, un lieu de plaisance où je voulusse être bien, respirer une atmosphère délicate, voir de jolies choses, en rêver de plus belles, surtout s'il me survenait des soucis, des tracas, des difficultés avec moi-même et qu'il me fallût de la tranquillité pour les résoudre et beaucoup de charme autour de moi pour les calmer, je ferais comme l'Europe après ses orages, c'est ici que j'établirais mon congrès. »

Dans un autre passage non moins délicieux, il nous fait apparaître,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVII, p. 401, t. XVIII, p. 84, t. XIX, p. 240, t. XX, p. 281, t. XXI, p. 50, 464 et t. XXII, p. 139 et 216.

ainsi qu'un léger décor noyé d'ombre et de mélancolie, une vue de La Haye le soir, avec le Vivier au premier plan, les quais rigides, les palais noirs, les arbres immobiles, les allées désertes, les maisons en briques, les toitures d'ardoises, un parfait silence, un profond repos. A la nuit close, « l'étang ne miroitait plus qu'imperceptiblement, comme un reste de crépuscule oublié dans un coin de la ville ». Il termine par un ravissant croquis, à la Van Goyen, de la mer à Scheveningue : « On a devant soi, plate, grise, fuyante et moutonnante, la mer du Nord... L'herbe est fade, la dune est pâle, la grève incolore, la mer laiteuse, le ciel soyeux, nuageux, extraordinairement aérien, bien dessiné, bien modelé et bien peint, comme on le peignait autrefois... Les noirs y sont pleins, les blancs savoureux, simples et gras. La lumière est excessive, et le tableau est sourd; rien n'est plus diapré, et l'ensemble est morne. Le rouge est la seule couleur vivace qui conserve son activité dans cette gamme étonnamment assoupie, dont les notes sont si riches, dont la tonalité reste si grave. »

Toute l'essence de l'art hollandais est là et dans les paysages de la campagne de La Haye. Fromentin en part pour définir d'une façon très subtile les origines de cet art. Suivant son habitude, il arrive par les chemins les plus sinueux à limiter les caractères essentiels et à les mettre en relief : une excessive probité, une absence complète de littérature. Devant cette école si diverse dans son harmonieuse unité, si naïve, si sincère, si absolument peintre, si indifférente au *sujet* et si éloignée de la convention, si attachée cependant à son idéal, il ne se sent plus d'aise; son âme d'artiste tressaille tout entière et subit le charme, sans arrière-pensée, de cet art « qui semble ne penser qu'à bien peindre ». Voilà pour lui le vrai champ d'explorations et de découvertes. Au fond, rien ne le sollicite davantage et ne lui parle une langue plus claire et plus touchante.

Le tableau que Fromentin trace de cette prodigieuse expansion d'art de près d'un siècle, de ses causes, de ses origines, de ses conditions climatériques et physiologiques, de ses signes généraux, de son génie en un mot, est excellent et provoque la méditation. Il la particularise très ingénieusement. Sauf Rembrandt, et dans une certaine limite son école, tous ses artistes sont voués à l'étude du pittoresque, ils sont étrangers à l'intérêt moral, ils dédaignent de la façon la plus absolue ce que nous appelons le *sujet* et ce qui depuis Greuze a été l'aliment presque exclusif de notre art, ils aiment la peinture en elle-même et pour elle-même, ils peignent pour peindre, et cela suffit. Mais aussi, quels peintres extraordinaires sont les Metsu, les Cuyp, les Hals, les Brauwer, les Ostade, les

Van Goyen, les Pierre de Hooch, les Ruysdaël, les Van Beyeren, et tant d'autres dont les noms nous sont à peine connus, ou ne nous sont livrés que par une ou deux œuvres, comme ce Saenredam, qui a peint le *Temple protestant*, du Musée de Turin!

Le plus grand intérêt des *Maîtres d'autrefois* est, pour moi, dans les jugements que son expérience des choses de la peinture, que son goût exercé aux plus délicates recherches de la pensée font émettre à l'auteur sur les principaux maîtres hollandais. Il n'est point pédant, quoique très subtil. Il a tout le courage de sa pensée, sans rien abandonner des prudences accoutumées de sa forme. Comme résultat de critique, c'est on ne peut plus original et curieux.

Paul Potter se présente le premier à lui : « Avec la *Leçon d'anatomie* et la *Ronde de nuit*, le *Taureau*, de Paul Potter, est ce qu'il y a de plus célèbre en Hollande. » La désillusion qu'en reçoit Fromentin est d'autant plus grande. Au taux actuel des œuvres d'art, le *Taureau* n'a pas de prix, et cependant c'est un mauvais tableau; c'est l'erreur de jeunesse d'un peintre qui reste, par quelques chefs-d'œuvre d'une perfection inouïe, comme la *Petite Auberge* du Louvre et le *Repos près de la grange* de la galerie d'Arenberg, peint la veille de sa mort (en 1653), l'un des trois ou quatre plus grands peintres de la Hollande, le plus naïf, le plus sérieux, le plus honnête de l'école, avec Ruysdaël. L'immense réputation de ce tableau vient d'une équivoque. On a voulu y voir « une page de peinture hors ligne », un modèle à copier et à suivre, et ce n'est qu'une étude où une main encore inexpérimentée a cherché, avec la plus extrême patience, la plus entière bonhomie, à résoudre quelques problèmes de son art. Dans le premier cas, comme tableau, le *Taureau*, de Paul Potter, justifie le jugement le plus brutal. Ce jugement a fait beaucoup de bruit, et nous le transcrivons dans ses termes : « L'œuvre est laide et n'est pas conçue; la peinture est monotone, épaisse, lourde, blafarde et sèche; l'ordonnance est des plus pauvres. L'unité manque à ce tableau, qui commence on ne sait où, ne finit pas, reçoit la lumière sans être éclairé, la distribue à tort et à travers, échappe de partout et sort du cadre, tant il semble peint à fleur de toile. Il est trop plein, sans être occupé. Ni les lignes, ni la couleur, ni la distribution de l'effet ne lui donnent ces conditions premières d'existence, indispensables à toute œuvre un peu ordonnée. Par leur taille, les animaux sont ridicules. La vache fauve à tête blanche est construite avec une matière dure. La brebis et le bélier sont moulés dans le plâtre. Quant au berger, personne ne le défend. » Le ciel seul mérite quelques louanges.

En tant qu'étude, au contraire, l'œuvre appelle à ses yeux un examen

attentif et devient fort intéressante. C'est le « produit ingénu » d'une main qui cherche, l'application « d'une conscience chargée de scrupules », le « labeur solitaire » d'une âme méditative. C'est une grande *étude*, « trop grande au point de vue du bon sens, pas trop pour les recherches dont elle fut l'objet et pour l'enseignement que le peintre en tira ». C'est enfin un témoignage étonnant de candeur et de bonne foi.

« Un grand taureau dans une vaste plaine, un grand ciel et pour ainsi dire pas d'horizon, quelle meilleure occasion, pour un étudiant, d'apprendre une fois pour toutes une foule de choses fort difficiles et de les savoir, comme on dit, par compas et par mesure? Le mouvement est simple; il n'en fallait pas; le geste est vrai, la tête admirablement vivante. La bête a son âge, son type, son caractère, son tempérament, sa longueur, sa hauteur, ses attaches, ses os, ses muscles, son poil rude ou lisse, bourru ou frisé, sa peau flottante ou tendue, le tout à la perfection. La tête, l'œil, l'encolure, l'avant-train, sont, au point de vue de l'observation naïve et forte, un morceau très rare, peut-être bien sans pareil. Je ne dis pas que la matière soit belle, ni que la couleur en soit bien choisie; matière et couleur sont ici subordonnées trop visiblement à des préoccupations de formes pour qu'on puisse exiger beaucoup sous ce rapport, quand le dessinateur a tout ou presque tout donné sous un autre. »

Jusqu'aux dernières années de sa courte existence, Paul Potter, qui apprend tout devant la nature, sans maîtres, sans conseils, ne semble peindre que des études; de là l'inégalité, le décousu de la plupart de ses tableaux : des morceaux étonnants, un manque d'effet général. Après avoir signé quelques chefs-d'œuvre uniques, comme les trois petits tableaux du Louvre, de la galerie d'Arenberg et de la Pinacothèque de Munich, éphémère, il semble s'éteindre dans un dernier effort de production, laissant de lui, dans le ciel de l'art hollandais, la plus douce et la plus mélancolique image.

De Paul Potter, par une transition logique, Fromentin passe à trois petits maîtres, qui sont de grands peintres : à Terburg, Metsu, Pierre de Hooch. Pour les mieux juger, il quitte la Hollande et revient au Louvre, où il fait toujours bon de revenir lorsque l'on parle de l'art hollandais. Je suis parfaitement de son avis lorsqu'il dit : « Sauf quelques rares lacunes, tel peintre qui nous manque presque absolument, tel autre dont nous n'avons pas le dernier mot, et la liste en serait courte, le Louvre nous offre, sur l'ensemble de l'école, sur son esprit, sur son caractère, ses perfections, sur la diversité des genres, un seul excepté, — les tableaux de *corporations* ou de *régents*, — un aperçu historique à peu

près décisif, et par conséquent un fond d'études inépuisable... Aussi ai-je cru, ajoute-t-il plus loin, et c'est une opinion qui se confirme ici, que quelqu'un nous rendrait un grand service en écrivant un voyage autour du Louvre, moins encore, un voyage autour du salon Carré, moins encore, un simple voyage autour de quelques tableaux, parmi lesquels on chosirait, je suppose, la *Visite* de Metsu, le *Militaire* et la *Jeune Femme* de Terburg, et l'*Intérieur hollandais* de Pierre de Hooch. » Fromentin en fait l'analyse pittoresque avec une légèreté de main extrême. En passant, il définit une expression fort à la mode aujourd'hui et que l'on emploie peut-être un peu trop sans la comprendre, les *valeurs*, et sa définition est fort limpide. La valeur d'un ton est la quantité de clair ou de sombre, de lumière ou d'ombre qui s'y trouve contenue originellement. Tout l'art du coloriste est dans la connaissance, dans l'emploi du rapport exact des valeurs avec les tons, c'est-à-dire avec la quantité du principe colorant de chaque ton, influencé ou complété par ses voisins. Aux yeux de Fromentin, parmi les modernes, Corot est le peintre qui a eu le sentiment le plus net et le plus heureux des valeurs. Parmi les anciens, Velazquez et Rembrandt ont, dans ce sens, dépassé tous les autres. Metsu, Ostade, Pierre de Hooch et les Hollandais, en général, en ont tiré un parti incomparable. Quels chefs-d'œuvre n'ont-ils pas exécutés avec quelques notes un peu sourdes, avec des nuances presque monochromes, « du noir, du gris, du brun, du blanc teinté de bitume ! »

Un passage charmant de ses notes nous donne un développement de sa définition :

Il y a dans la diversité des choses, dans leur simplicité plus apparente que réelle, des questions de bord, de modelé, de couleurs qui sont de curieux et je dirai de hauts problèmes; si l'on songe que l'art de bien dire est la moitié de l'art de bien penser et presque tout l'art de sentir. Si les peintres charmants de l'École Familière, les Pierre de Hooch, Metzu, Terburg, — pour ne citer que les peintres d'intérieur et de conversation, comme ils disaient — sont quelquefois des maîtres parfaits, c'est précisément qu'ils ont dans un ordre très secondaire accompli des miracles de clair-obscur, sans rien négliger. Chez eux, quand l'œuvre est belle, tout se voit, d'autant mieux que l'apparence est plus douteuse. Le tableau devient plus limpide à mesure qu'il est plus sourd. Il gagne à la fois en profondeur et en relief ce qu'il perd en éclat de surface. Plus la forme est enveloppée, plus elle est juste, étudiée de près, exquise. Le modelé lointain chez eux est le plus beau. La couleur d'une étoffe, l'éclat amorti d'un or, une chevelure, une main pâle dans des satins blancs, ou des ors, une plume au bord d'un feutre dont on n'aperçoit qu'un ou deux brins, un rideau derrière, un tapis dans un angle, un parquet fuyant, des orfèvreries, des guitares, tout cela se précise, s'accentue, prend les couleurs, la finesse, l'impalpable beauté de la vie à mesure que l'enveloppe aérienne en fait disparaître les crudités. C'est en un mot la nature même

vue de plus loin, perçue par un œil sensible et qui voit beau tout en voyant juste, montrée dans une acception particulière. C'est aussi vrai, c'est autre chose. Il y a entre ce que nous voyons de nos yeux et ce que le peintre nous traduit, juste l'espace intermédiaire entre le réel et le transformé. Un beau peintre est chargé de regarder pour nous les choses telles qu'elles se passent, et de nous les reproduire à l'état d'œuvre d'art. Tous les sentiments humains sont à tous, toutes les passions, tous les ridicules. Vous aimez cependant qu'on vous les traduise : à la condition qu'ils soient reconnaissables, qu'ils soient vrais. Un rideau se lève, et vous voyez dans le fond d'une scène et dans un cas particulier : le *Misanthrope, Hamlet,* le *Cid,* etc., — les bons peintres ne font pas autre chose. D'une femme nue, ils font l'*Antiope;* de la maîtresse d'un duc italien, ils font la *Joconde;* d'une boulangère, ils font la *Vierge de Dresde;* d'un repas de grands seigneurs vénitiens, ils font les *Noces de Cana;* et d'une sortie d'arquebusiers, me direz-vous, ils font la *Ronde de nuit.*

La rencontre de Ruysdaël a l'importance d'un événement, aux yeux de Fromentin. Les chefs-d'œuvre du Louvre, le *Buisson,* le *Coup de soleil,* la *Tempête,* le *Petit Paysage,* si parfaits qu'ils soient, ne lui en avaient pas donné une idée suffisante; car, de tous les peintres hollandais Ruysdaël est le plus intimement et « le plus noblement » lié à son pays. Ruysdaël, c'est la Hollande même. « Il en a l'ampleur, la tristesse, la placidité un peu morne, le charme monotone et tranquille... Il est, à d'autres titres encore, la plus haute figure de l'école après Rembrandt, et ce n'est pas une mince gloire, pour un peintre qui n'a fait que des paysages et pas un être vivant, du moins sans l'aide de quelqu'un. » Hobbema, qu'il n'avait vu qu'à travers le *Moulin* du Louvre, « une œuvre vraiment supérieure », ici, ne supporte plus la comparaison. Ce serait peut-être beaucoup dire devant les Hobbema des galeries anglaises.

Fromentin admire Ruysdaël avec entraînement, presque sans restriction, et il en fait une superbe étude. Il y revient même à deux fois et longuement. La réputation de Ruysdaël, établie depuis le XVII[e] siècle, n'avait pas besoin d'avocat, mais on pouvait se demander la cause de ce charme qu'il a toujours exercé.

« A le considérer dans ses habitudes normales, il est simple, sérieux et robuste, très calme et grave, assez habituellement le même, à ce point que ses qualités finissent par ne plus saisir... Sa couleur est monotone, forte, harmonieuse et peu riche. Elle ne varie que du vert au brun ; un fond de bitume en fait la base. Elle a peu d'éclat, n'est pas toujours aimable, et, dans son essence première, n'est pas de qualité bien exquise. Un peintre d'intérieur raffiné n'aurait pas de peine à le reprendre sur la parcimonie de ses moyens, et jugerait quelquefois sa palette par trop sommaire. » Et malgré tout, Ruysdaël est unique; chaque fois qu'il se manifeste auprès d'un Van Goyen, d'un Wynants, d'un Van der Neer, même

d'un Cuyp, tous plus peintres que lui, il passe au premier rang. Pourquoi? Parce que Ruysdaël est un grand esprit, « parce que c'est une âme, et de grande race, et qui a toujours quelque chose d'important à vous dire ». En un mot, parce qu'il y a dans chacun de ses ouvrages une pensée, une conception, et aussi « un équilibre qui fait l'unité de ses œuvres et leur perfection ». « Vous apercevez dans ses tableaux comme un air de plénitude, de certitude, de paix profonde, qui est le caractère distinctif de sa personne... Ruysdaël peint comme il pense, sainement, fortement, largement... Il y a, dans cette peinture sobre, soucieuse, un peu fière, je ne sais quelle hauteur attristée qui s'annonce de loin... Une toile de Ruysdaël est un tout où l'on sent une ordonnance, une vue d'ensemble, une intention maîtresse... un besoin de construire et d'organiser, de subordonner le détail à des ensembles, la couleur à des effets, l'intérêt des choses au plan qu'elles occupent. » A tous ces dons si rares, il ajoute le sentiment le plus profond des poésies de la nature, de ses mélancolies, de ses sérénités, et il a pour les exprimer la langue la plus forte, la plus sévère, quelque chose d'analogue à la belle prose française du XVIIe siècle. Fromentin remarque très justement que Ruysdaël est parmi les trois ou quatre peintres hollandais dont la personne intéresse, que l'on voudrait connaître et dont on voudrait savoir les habitudes.

Son admiration s'épand à l'aise dans un beau passage inédit de ses notes :

Ruysdaël est décidément et de beaucoup le plus grand paysagiste de la Hollande, et du monde avec Claude Lorrain dans le réel, et Poussin dans l'idéal. C'est avec Rubens, en Flandre, celui de tous les peintres qui s'affirme le plus décidément. Il faut le voir parmi ses compatriotes, ses contemporains, ses amis. Partout où il se montre, il se distingue, fait une tache et marque. Il est grave, élevé, savant, ému, réfléchi, recueilli, sévère et charmant dans les parties délicates de ses œuvres. L'œil plus attentif et plus sensible que personne; habile à saisir les nuances, à les rendre sensibles, à leur faire exprimer ce qu'elles expriment : les profondeurs, les distances, l'air interposé, les plus subtiles valeurs qui distinguent entre eux les objets presque de même apparence. Il conçoit, il installe, il construit, il fait mouvoir un ciel, par ses volumes et par sa couleur. Il le fait vivre, il le place au-dessus des campagnes, juste au plan qui convient, pour qu'il corresponde avec le plan terrestre; enfin, il colore mieux que personne, en ce sens que nul autre n'a des relations de tons plus savantes et plus vraies. Naïf, ingénu, profond, retenu, jamais inutilement adroit, toujours habile, cet homme a tous les dons, tous les instincts, et tout le savoir du grand esprit et du grand peintre.

L'un de ses chefs-d'œuvre est au Musée Van der Hoop, à Amsterdam : c'est le *Moulin à vent*. Un fragment des carnets nous le fait passer sous

les yeux, et en quelques mots Fromentin nous en donne la quintessence :

> Un coin de la Meuse ou du Zuyderzée, le moulin à droite, haut dans la toile, sur un terrain montant d'arbres et de maisons. Une estacade. Le premier plan tout en eau sourde, un petit bout d'horizon perdu, un grand ciel chargé de nuages, montant droit et s'échelonnant. Une seule tache lumineuse dans les nuées grises. Le fond du ciel d'un bleu pâle. Grand, carré, grave, puissant, d'une incomparable beauté comme valeur de détails et comme tonalité d'ensemble. Merveilleux dans l'or, un des plus beaux que je connaisse. Grandissime peintre. Quelle simplicité et quelle allure! Petit bateau avec sa voile, blanc pâle et de valeur si rare, sur l'horizon.

Après un rapide détour vers la noble figure d'Albert Cuyp, un « très beau peintre », ainsi qu'il le qualifie, toujours heureux, presque toujours égal, universel, absolument hollandais, sans cependant avoir créé ni un genre ni un art, à la façon de Rembrandt, de Paul Potter ou de Ruysdaël, il revient à ce dernier pour rechercher la part d'influence que la Hollande a eue sur notre école contemporaine de paysage, en passant par Rousseau, le plus grand des poètes paysagistes avec Ruysdaël et Claude Lorrain, par Dupré, Troyon, Diaz et Corot. Le chapitre est très curieux ; on pouvait s'y attendre. Je n'en retiendrai que le jugement qu'il porte sur Rousseau, le créateur de ce qu'il appelle l'*école des sensations*, et sur ses rapports avec Ruysdaël. Pour le reste, Fromentin me semble avoir grandi l'importance de ces lointaines influences, et l'arrêt dont il condamne les tendances nouvelles du naturalisme — lisez entre les lignes, de l'*impressionisme* — paraîtra sans doute, à de bons esprits, bien entier et bien sévère. Fromentin, justement préoccupé de défendre les droits immortels de l'idéal, de tout ce qui est âme, sensibilité, invention dans l'art, n'a pas assez vécu, et nous-mêmes ne vivrons sans doute pas assez pour savoir au juste ce qu'il y a de neuf, de fécond dans ce mouvement qui peu à peu s'accentue et sera bientôt, on peut le prévoir, irrésistible.

Nous touchons à la grosse question des *Maîtres d'autrefois*, à celle que la hardiesse des opinions a livrée aux plus vives controverses, et même, dans un certain camp, à d'implacables colères : à Rembrandt. Fromentin a osé dire ce qu'il pensait de certaines admirations de commande, toucher à de certaines superstitions ; il n'est pas influencé par le fétichisme. Cela est grave aux yeux de bien des gens. Pour moi, même se fût-il trompé, je mets au rang de ses meilleurs titres cette indépendance de critique. Qui sait ? peut-être lui aurait-il été plus pardonné si, au lieu de s'astreindre à toutes les prudences et à toutes les politesses de sa forme, il avait crié ce qu'il croyait la vérité en cassant les vitres.

A La Haye, Rembrandt apparaît d'abord avec deux toiles : l'une, très estimée entre ses premières œuvres, le *Saint Siméon*; l'autre, très célèbre, la *Leçon d'anatomie*. La conclusion de Fromentin est claire : la *Leçon d'anatomie* est une œuvre médiocre, une œuvre faible en soi, surtout si l'on songe « à son extraordinaire célébrité ». Je n'ai qu'à citer les mots. La tonalité générale « n'est ni froide ni chaude; elle est jaunâtre » ; le faire est « mince et n'a que peu d'ardeur » ; l'effet est « saillant sans être fort ». Le cadavre « est ballonné, peu construit ». Ce n'est même pas un mort! Il n'en a « ni la beauté, ni les laideurs, ni les accidents caractéristiques, ni les accents terribles ». Il est vrai, pourrait-on répondre à la décharge de Rembrandt, que c'est un cadavre d'amphithéâtre. Mais il n'est, en lui-même, qu' « un effet de lumière blafarde dans un tableau noir ». Les personnages, sauf quelques figures accessoires, sont insignifiants de dessin et d'expression. Le réel, le seul mérite de l'œuvre, est donc de marquer une étape dans la carrière du peintre, d'être, par sa date de 1632, un point de départ et « le premier exemple à peu près formel de clair-obscur », dont Rembrandt fera de bien autres applications.

De La Haye à Amsterdam, Fromentin s'arrête pour saluer Franz Hals, le glorieux peintre de Harlem.

..... Malgré le temps affreux, pluie battante et sans relâche, je suis content de ma course à Harlem. Franz Hals vaut bien une visite spéciale. Il est impossible d'apprendre à le connaître ailleurs, et c'est un homme dont il ne faudrait pas parler sans le bien connaître. Pas un grand homme, mais un habile et charmant peintre, fort original à sa manière.....

..... Charmant peintre en vérité, même grand peintre de nature. On comprend la faveur dont il jouit en ce moment de l'art en France, où l'on revient aux réalités et où ce qui est le plus exact est adopté pour le plus beau. J'ai peur qu'on ne goûte et ne vante également que ses défauts, ou que, pêle-mêle et sans discernement, on ne les prise à l'égard de ses rares mérites. Ce serait une erreur et une injustice. Il a fait charmant, il a fait exquis, il a même fait très fort; — quelquefois, il a fait médiocre, et quelquefois très mauvais.

Franz Hals est à Harlem comme Velazquez est à Madrid. Là seulement on peut connaître cet étourdissant virtuose, qui n'est qu'un virtuose. Tout ce qu'en dit Fromentin me semble irréprochable. Il l'admire autant que personne dans ses rarissimes qualités, mais son sens délicat réagit contre un engouement de fraîche date et certainement excessif ou de peu de discernement. Il a raison de dire que sa méthode « sert de programme à certaines doctrines en vertu desquelles l'exactitude la plus terre à terre est prise à tort pour la vérité, et la plus parfaite insouciance pratique

prise pour le dernier mot du savoir et du goût ». Hals n'est pas un penseur, mais à coup sûr c'est un extraordinaire talent, et le plus extraordinaire de la Hollande. « Il n'est pas de problèmes pratiques qu'il n'ait abordés, débrouillés, résolus, et pas d'exercice périlleux dont il ne se soit fait une habitude. »

Fromentin touche enfin à Amsterdam. Il est au cœur de l'art hollandais et de la nature hollandaise. Quelle opulente matière pour son esprit avide d'observations! Ses notes nous conservent de délicieux tableaux, enlevés en quelques coups de pinceaux légers. On peut regretter qu'il ne les ait pas repris et développés dans son livre.

La campagne, eau-forte de Rembrandt :

Un bout d'horizon de Paul Potter avec un troupeau. — Un grand ciel de Ruysdaël. La vue de Harlem, je crois, avec les blanchisseries et le linge étendu sur les prés au premier plan : voilà les environs d'Amsterdam, — d'Amsterdam à Harlem.

Il y a les bois, qui sont la Hollande; il y a les dunes sablonneuses dominant une grève triste, avec une mer houleuse et blanchâtre; il y a les bateaux sans voiles, les lourds bateaux appuyés de chaque côté sur leurs nageoires, qui sont encore la Hollande. Mais la Hollande plate, mouillée, herbeuse, conquise sur la mer, à peine desséchée, et recevant encore jusqu'au fond de ses pâturages le flux et le reflux des marées par les multiples artères de ses canaux. La Hollande du Zuyderzée, la voici.

Une grande ville qu'on laisse derrière soi, et qui confine à la campagne par ses faubourgs rustiques, ses moulins, ses canaux qui n'ont plus de quais et qui se bordent de chemins de halage et de roseaux. Tout de suite des prés, — des prés et encore des prairies, jusqu'à l'horizon tout autour; des canaux qui les enferment, des barrières qui les closent. Moutons, bétail. Les belles vaches laitières, toutes noires et blanches, quelques-unes toutes noires, rarement toutes blanches, et plus souvent tachées de demi-deuil; comme les prés, grasses, propres, luisantes, paisibles, comme endormies soit au repos, soit debout. Un taureau seul à l'écart dans un compartiment clos. Des chevaux, hauts sur jambes, à longue queue traînante, croupe un peu fuyante, ventre tombant, nez busqué, larges pieds à tous crins. Ils sont noirs ou bai sombre et de couleur triste. Ils sont dégingandés, ont le pas lent et long, viennent se coller contre les barrières et y restent immobiles la tête à l'horizon, regardant sans voir dans le pâturage voisin. Le grand vent, qui souffle en toute liberté sur la vaste plaine, hérisse les crinières et emmêle les longs poils de leurs queues. — Un canal navigable passe au niveau du sol à travers les pâturages. — Bateaux mouillés, bateaux à voiles, bateaux qu'on remorque contre le vent.

Au loin, une petite oasis d'arbres rabougris, chagrins, noirâtres, entourant une petite maison de ferme. Le toit rouge brille au milieu des feuillages sombres. — Au bord des canaux, des baraques en planches de la plus pauvre mine. Quatre ou cinq saules autour, échevelés, tout brouillés par le vent qui vient du Zuyderzée, tout pâles, tout blanchâtres. Un canot dans les joncs, une toue avec des engins de pêche, un hangar en roseaux vermoulus. Le vent, le soleil, les hivers enveloppent ces petites cabanes perdues entre les pâturages et l'eau.

L'automne les met dans un marais, la première gelée les entoure de glace. Oiseaux,

cigognes, vanneaux, hirondelles, étourneaux autour des bétails. Des mouettes vont et viennent avec les flots et se promènent avec les marées, de la mer au fond des plaines et des plaines à la mer. Au loin, très loin des dunes, au loin dans le nord-est, par-dessus les derniers plans sablonneux ou vaseux du Delta, la mer, le Zuyderzée, grisâtre et rejoignant le ciel. — Dans le brouillard, à toute distance, un mince horizon de terre qui sort de l'horizon liquide, s'interrompt et disparaît. Ce sont les échancrures innombrables de cette côte si compliquée du golfe de Lye. Tourbières, foins coupés et regains, un chariot qui les ramasse, de loin en loin un pont jeté sur un canal, plus rarement encore une route en dehors des grandes voies carrossables.

Là-dessus le grand ciel à nuages échelonnés qui couvre d'ombres mouvantes ce petit et si lointain paysage, en mesure si bien les distances et, par la masse et la hauteur de ses nuées, rend les plus grands objets terrestres si petits.

On revient. Amsterdam est devant vous étendu à plat au bord de l'horizon sud avec ses quelques flèches, ses innombrables moulins, ses toits rouges, ses toits bleus, ses mâts de navires, ses cheminées fumantes.

On sait que c'est par ici que Cuyp, que Ruysdaël, que Paul Potter erraient, s'arrêtaient, s'asseyaient, dessinaient ou peignaient. On sait que c'est par ici que Rembrandt s'en allait à la petite maison des prés de son ami le bourgmestre, avec des planches préparées dans sa poche, et que, par fantaisie, quand l'envie l'en prenait, directement, devant un saule, trois arbres, un rien, il improvisait une eau-forte en entaillant le cuivre.

Amsterdam.

Matinée grisâtre, triste, humide, toute voilée de nuées basses et de brouillard. Amsterdam, que je viens de traverser presque d'un bout à l'autre, a la physionomie qui lui va le mieux. C'est doux et sombre. Les canaux immobiles et miroitants, les arbres sans vent. Les bateaux au repos le long des quais avec leur lourde coque, leurs membrures cirées, les palettes à babord et à tribord, rabattues contre les flancs comme des nageoires repliées.

Les rues. Mouvement matinal. Toutes les servantes sur les portes; on lave, on éponge, on balaye. Matelots, boutiquiers.

L'humidité lustre tout. Briques, boiseries, portes peintes, balustres des perrons, trottoirs briquetés. Singulier effet de tant de fenêtres dessinées par leur cadre blanc, leur châssis gris, leurs vitres miroitantes sur la brique sombre et violâtre des maisons. Fleurs sur l'appui des fenêtres. Peu d'ouvertes. Petits miroirs indiscrets. Ne dites pas ici : Elle ouvrit sa fenêtre; dites : Elle la releva un peu et la fit glisser de haut en bas.

Le voici dans la patrie de Spinosa et de Rembrandt ; mais le nom de Rembrandt couvre tout. Son œuvre, le plus troublant qui soit au monde, et dans cet œuvre, la *Ronde de nuit*, est le souci du voyage de Fromentin. La *Ronde de nuit* lui inspire — il l'avoue d'avance — un grand attrait et de grands doutes, car il n'est pas de tableau plus célèbre et à propos duquel on ait déjà plus noirci de papier :

C'est une grosse affaire, dit-il dans ses notes, que d'aborder Rembrandt, dans deux chefs-d'œuvre et de n'être pas d'accord avec l'admiration du monde. La *Leçon d'ana-*

tomie est une œuvre de haut prix, mais non une œuvre parfaite : on en convient, ce qui me met à l'aise. Mais ici, c'est tout autre chose et il s'agit de savoir lequel se trompe, de tout le monde ou de soi. Cette universelle erreur n'est guère probable. L'erreur est donc de mon fait. Or, l'erreur des autres est facile à découvrir et à démontrer, quant à la sienne il est plus malaisé de la reconnaître et d'en convenir.

Et plus loin :

La destinée des œuvres est singulière, et la gloire est incompréhensible. L'humanité moderne, celle qui aime les arts, s'est fait dans son ciel une sorte de constellation éblouissante, dans laquelle elle a classé certaines œuvres qui sont l'objet de l'universelle prédilection. Bien entendu, elle y fait entrer Rembrandt, et comme un grand nom se personnifie toujours dans une grande œuvre, elle l'a représenté dans ce groupe d'étoiles par la *Ronde de nuit.* L'astre est-il bien choisi? Non. Serait-il à propos de le remplacer par un autre? Également non; parce que l'importance est tout, et que la qualité suprême d'une œuvre de moindre ampleur ne suffirait pas, semble-t-il, pour la placer à ce rang superterrestre.

Le terrain est brûlant, mais Fromentin l'aborde avec la volonté inébranlable de ne pas se laisser détourner dans son enquête. Les résultats de cette enquête ne tendent à rien moins qu'à déposséder la *Ronde de nuit* de ce « rang superterrestre » que lui a donné l'admiration des masses. Aussi notre auteur s'est-il créé en Hollande et particulièrement à Amsterdam d'implacables inimitiés. Je me souviens d'une conversation entre gens du cru, gens d'esprit cependant et de goût, entendue un an après l'apparition du livre, dans la petite salle sans reculée, presque sans lumière, du Trippenhuis, où se trouvent en regard « comme l'opposition de deux vérités qui se donnent du jour l'une à l'autre », la *Ronde de nuit* de Rembrandt et le *Banquet des Arquebusiers* de Van der Helst. Fromentin était envoyé sans façon aux gémonies; aucun supplice n'eût été trop rude pour un tel crime.

La thèse de Fromentin, dégagée de toutes ses incidences, de tous ses développements critiques, et surtout de toutes ses broussailles techniques à travers lesquelles l'auteur s'est avancé si résolument, peut se résumer en quelques mots. Je dois dire cependant que je la trouve dans une certaine mesure entachée de subtilité et que son point de vue est d'une rigueur excessive envers une œuvre qui, par ses défauts comme par ses qualités, par sa nouveauté et son originalité extraordinaires, échappe à la commune mesure.

La *Ronde de nuit* est un malentendu, comme l'*Assomption* du Titien ou comme l'*Enlèvement d'Europe* de Véronèse. « Un grand effort et d'intéressants témoignages, voilà ce qu'elle contient de plus positif. » Elle étonne, elle déconcerte, elle s'impose, mais, « fait sans exemple







MINERVE ET LE GENIE DES ARTS

parmi les belles œuvres d'art pittoresques », elle manque de charme, de « ce premier attrait insinuant qui persuade ». On dit que la place est en parfait rapport avec les convenances de l'œuvre; c'est le contraire qui est vrai : le jour est détestable, la peinture se noie dans un cadre de bois sombre et le manque de reculée nous oblige à la voir de niveau et, pour ainsi dire, à bout portant. Le plus grand prestige de la *Ronde de nuit* vient de ce qu'elle est incompréhensible. « La donnée est ordinaire » et ses contemporains, habitués par Franz Hals et d'autres à ces tableaux d'apparat, l'auraient jugée « pauvre en ressources »; la composition est décousue, pleine de trous; les figures prises isolément ne sont pas plus intéressantes, bien plus elles sont pleines de bizarreries au moins inutiles et de défauts choquants; les détails, même les étoffes où Rembrandt excelle, manquent de précision et d'esprit. Quelques têtes sont fort belles, il est vrai; elles peuvent être regardées comme Rembrandt dans ses moments de force « veut qu'on regarde ses effigies humaines, attentivement, longuement, aux lèvres et dans les yeux »; mais ce sont des figures accessoires et de dernier plan. La petite sorcière qui occupe le point lumineux de la toile est incolore, informe et défie toute explication.

Restent deux choses sur lesquelles l'opinion paraît de nos jours unanime : « la *couleur* que l'on dit unique et l'*exécution* qu'on dit souveraine ».

Sur ces deux points Fromentin n'est pas moins catégorique. D'abord il faut s'entendre sur le mot *couleur*, et il donne en passant une très délicate définition de la qualification de coloriste qu'on met volontiers à toutes sauces. Il n'est pas inutile de citer ses propres termes. « Un coloriste proprement dit est un peintre qui sait conserver aux couleurs de sa gamme, quelle qu'elle soit, riche ou non, rompue ou non, compliquée ou réduite, leur principe, leur propriété, leur résonnance et leur justesse, et cela partout et toujours, dans l'ombre, dans la demi-teinte, et jusque dans la lumière la plus vive..... Il y a des hommes, témoin Velazquez, ajoute-t-il, qui colorient à merveille avec les couleurs les plus tristes..... Il suffit pour cela que la couleur soit rare, tendre ou puissante, mais résolument composée par un homme habile à sentir les nuances ou à les doser. » Or, Rembrandt ne procède pas ainsi dans la *Ronde de nuit*. « Sauf une ou deux couleurs franches, deux rouges et un violet foncé, excepté une ou deux étincelles de bleu, vous n'apercevez rien, dans cette toile incolore et violente, qui rappelle la palette et la méthode ordinaire d'aucun des coloristes connus. » Est-il davantage, dans cette œuvre, un praticien hors ligne? Pas davantage. « La touche

est épaisse, embarrassée, presque maladroite et tâtonnante..... Partout des *rehauts*, c'est-à-dire des accents décisifs, sans nécessité, ni grande justesse, ni réel à-propos..... En toutes les parties saillantes une main convulsive, une turbulence de faire qui jure avec le peu de réalité obtenue et l'immobilité un peu morte du résultat. »

Que reste-t-il donc aux yeux de l'auteur des *Maîtres d'autrefois* à la *Ronde de nuit?* La magie du *clair-obscur*; un grand effort dans un sens nouveau; et pour tout dire, le premier manifeste imposant de la lumière de Rembrandt, cette lumière enfantée par son génie et qui n'est ni celle du jour ni celle de la nuit.

J'ai dit que Fromentin se plaçait à un point de vue d'une rigueur excessive. Je me permettrai de trouver que ce *reste* qui est une atmosphère idéale circulant à travers toutes ces figures, les *enveloppant* d'espace et de vie, et les animant, pour peu qu'on les fixe, du plus extraordinaire relief, suffit à faire de la *Ronde de nuit* une œuvre de premier ordre et digne de son immense renommée. La puissance de Rembrandt me semble tout entière dans ce fait qu'une seule qualité, poussée à l'extrême limite de l'intensité, suffit à voiler dans un nuage d'or tant de défauts accumulés.

LOUIS GONSE.

(La fin prochainement.)



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE BRUXELLES

Depuis qu'en 1867 on eut l'heureuse inspiration de réunir sous le nom d'*Histoire du travail* une collection de trésors empruntés aux amateurs d'art français, les expositions rétrospectives sont devenues à la mode. Chaque année voit s'en accroître le nombre. Elles ont envahi nos départements ; elles ont même franchi la frontière. M. Louis Gonse rendait compte l'autre mois de celle de Turin. Il me faut parler aujourd'hui de celle de Bruxelles. Rien ne m'est plus agréable, du reste, car cette Exposition emprunte aux circonstances, au milieu desquelles elle s'est produite, un caractère éminemment personnel et un accent absolument local; aussi peut-elle compter parmi les plus intéressantes que j'aie vues.

Après cinquante années de possession de soi-même, la Belgique justement fière de sa prospérité publique et privée, de ses institutions sages et libérales, de la considération dont l'Europe l'environne, avait décidé de fêter l'anniversaire de son indépendance. De grandes réjouissances avaient été résolues, et l'on crut qu'il était bon de les compléter par une exposition embrassant toutes les branches de l'activité nationale, sorte d'examen de conscience qui, montrant ce dont on était capable, semblait

dire : Voilà ce que j'ai su faire de mon autonomie, étais-je digne de la liberté? Mais l'exposition ainsi conçue ne comprenait que la période actuelle, c'est-à-dire ce qui avait vu le jour depuis cinquante années. Était-il juste que les ancêtres fussent impitoyablement exclus de cette solennité patriotique? Pouvait-on bannir de cette fête de la patrie indépendante ceux qui en avaient préparé l'émancipation? Quelques esprits élevés protestèrent contre cet ostracisme, et l'Exposition rétrospective fut résolue, mais avec cette restriction que seuls seraient admis les ouvrages originaires des provinces flamandes ou wallonnes, et ceux qui, fabriqués au dehors, font à l'heure actuelle partie des collections belges. C'était le vrai moyen de rattacher cette exhibition à l'anniversaire de la patrie reconquise en mettant côte à côte les prodiges réalisés par les ancêtres, et les beaux ouvrages réunis par le goût de leurs descendants.

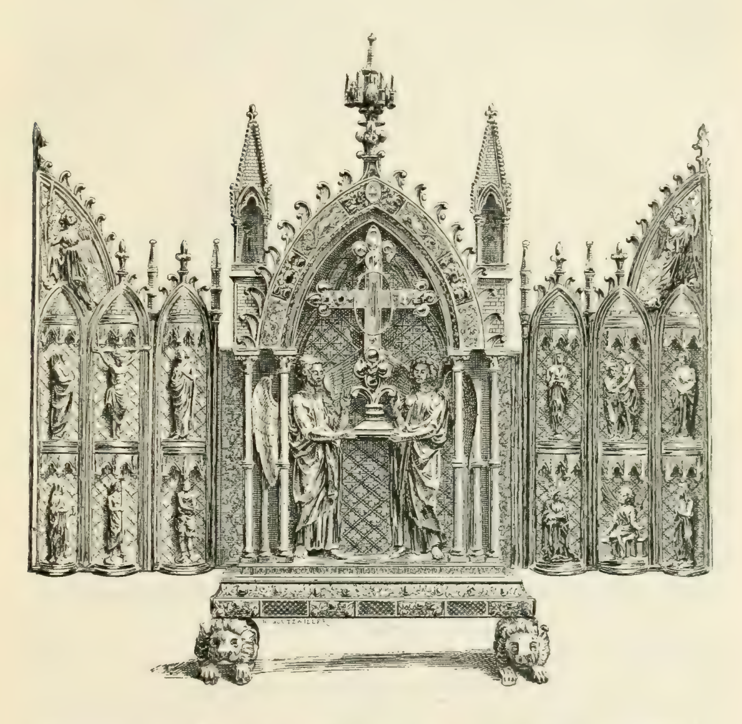
Il n'est guère nécessaire d'ajouter que l'entreprise était moins facile qu'on ne le supposait tout d'abord. Une émulation mal entendue, des jalousies sans motifs, des craintes sans fondement, une indifférence condamnable et, en fin de compte, des susceptibilités politiques formèrent autant d'obstacles qu'on dut surmonter un à un; et il ne fallut rien moins que l'autorité qui s'attache au nom du comte A. d'Oultremont, rien moins que l'incessant dévouement de M. Gustave Vermeersch, joint à la haute érudition de MM. le chanoine Reusens, A. Wauters et Édouard Fétis, ainsi qu'à l'intelligent concours de MM. Parmentier, de Savoye, du comte de Limburg Stirum, du comte Van der Straten-Ponthoz et de beaucoup d'autres encore, pour mener à bonne fin cette Exposition curieuse dont je vais tenter la description.

I.

Comme l'utilité de ces exhibitions rétrospectives commence à être universellement reconnue, et qu'elles tendent, je l'ai dit, à se multiplier, on ne m'en voudra pas de consigner ici quelques détails sur l'organisation générale qui a présidé à l'Exposition de Bruxelles.

Le local mis à la disposition du comité d'initiative et d'installation consiste en une grande halle, située à la *plaine des manœuvres*, et formant l'aile gauche du bâtiment de l'Exposition nationale. Cette halle, ou plutôt cette nef, couverte en fer, éclairée par en haut, est doublée, à droite et à gauche, par deux vastes bas côtés. Au centre, on a dressé le fac-similé en plâtre du fameux tabernacle de Léau, chef-d'œuvre de Cornelis de Vriendt et l'un des ouvrages les plus considérables de la

sculpture flamande. On imagine aisément l'aspect grandiose que fait à cette place ce magnifique édifice, dont les neuf étages chargés de statues et de bas-reliefs, de niches et de pinacles, de pilastres et de colonnes constituent, en quelque sorte, le pivot autour duquel gravite toute l'Exposition. Une manière de rempart formé d'une cloison légère, tout



RELIQUAIRE POLYPTYQUE DE LA VRAIE CROIX EN ARGENT DORÉ (XIIIe SIÈCLE)

Appartenant à MM. le baron de Snoy et le comte de Cornet de Grez.

habillée de guipures, de dentelles et d'étoffes brodées, enfermées en de belles et larges vitrines, enveloppe le tabernacle. Puis, tout à l'entour, et répartis au hasard de leurs formes et de leurs destinations, dans un désordre apparent fort pittoresque, les meubles, armoires, tables, buffets à deux corps, bahuts, lits et cabinets, les chandeliers pascals, les lutrins, les clavecins, les virginales, alternent avec des vitrines dont les

glaces laissent transparaître l'éclat de l'or, ou les chauds reflets du vermeil, mêlés aux pâles reluisances des argenteries.

Les bas côtés sont divisés en seize chambres, huit de chaque côté. Sur ces huit, une est close; les sept autres séparées par de simples cloisons ouvrent sur la nef centrale. Des deux chambres closes, celle de droite porte le nom de « Chambre du roi ». On y a réuni comme meubles, tapisseries et bijoux, les plus beaux spécimens de l'Exposition, et c'est là que le roi peut, lorsqu'il visite l'Exposition, recevoir les membres de la Commission et prendre un repos de quelques instants. L'autre chambre close s'appelle « Chambre de Kensington », parce qu'on y a groupé les objets prêtés par le Musée de South-Kensington. En reprenant notre marche par la droite, la succession des objets garnissant les chambres ouvertes s'établit comme suit : d'abord, l'orfèvrerie sacrée, les châsses émaillées, croix abbatiales, reliquaires, bassins d'offrande, monstrances, ostensoirs, saints personnages, etc.; puis, vient la dinanderie avec son matériel d'objets civils, coquemars aux formes invraisemblables, aiguières, bassins, lansquenets-porte-lumière, buires, chandeliers-bassets, mortiers, lanternes, fontaines, etc.; après cela, les cuivres repoussés; ensuite l'argenterie d'usage, les pendules, les ivoires, les bois finement sculptés; enfin, la ferronnerie, serrures, coffrets, grilles, verrous, marteaux de porte, flambeaux.

Si maintenant nous traversons la nef, nous rencontrons, de l'autre côté, les porcelaines de Bruxelles et celles de Tournay; ensuite, les faïences de Bruxelles et celles de Namur, puis une série de verreries fines et délicates, des vêtements brodés, des terres cuites du sculpteur Delvaux, et enfin une fort curieuse réunion d'instruments de musique.

Le premier étage, tout garni de tapisseries magnifiques empruntées à la Couronne d'Espagne, à MM. Erlanger, Braquenié, Somzée, au comte de Mérode, au Musée de Copenhague, à la ville de Florence, à notre garde-meuble national, répète la même disposition de chambres ouvertes et fermées que nous avons constatée au rez-de-chaussée, et voilà, en commençant par la gauche, dans quel ordre les spécialités se succèdent. D'abord, les faïences d'Arnhem et de Delft des collections Evempoel, Maskens, Fétis, cette dernière nous offrant en outre de beaux échantillons de Niederwiller, de Marseille, de Strasbourg, de Moustiers, etc., le tout entremêlé au médaillier grec de M. le comte Alberic Du Chastel et aux estampes de la ville de Bruxelles. Puis des porcelaines, chine de commande, famille verte et famille rose, à MM. le comte de Marnix Poswick, Gihoul, Th. Pycke, à Mmes Morren et Leroy, alternant avec quelques figurines du Tanagra prêtées par le comte de Flandre, avec



COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE, EXÉCUTÉE PAR LE FRÈRE HUGO D'OIGNIES (XIIe S.)

Appartenant aux Sœurs Notre Dame de Namur.

les Kronenburg, les Berlin, les Saxe de la collection Parmentier et aboutissant à ces énormes groupes, exposés par Mme Morren, groupes qui peuvent compter parmi les plus vastes échantillons de Saxe connus. Ce premier côté est terminé par une chambre close, renfermant les curiosités italiennes appartenant à M. Somzée.

De l'autre côté, ce sont quelques centaines d'éventails à montures sculptées, dorées, ajourées, peints sur vélin ou sur vernis Martin, toute une série d'étoffes brodées, puis les manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne, des Bibliothèques royales de Copenhague, de Munich, de l'évêché de Bruges, de l'église de Thinister, du Musée Plantin, etc. Et la chambre fermée est occupée par les armes, armes un peu cosmopolites, mais parmi lesquelles il s'en trouve une au moins qui nous intéresse à un double point de vue, celui de la beauté et celui du souvenir. Je veux parler de l'épée de Rubens.

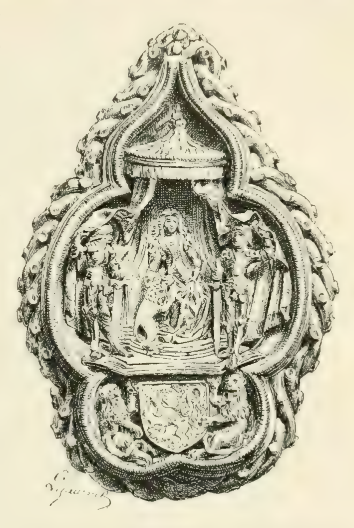
Certes, j'aimerais, pour des motifs à moi spéciaux, à m'égarer au milieu des potiches de Delft et des soupières d'Arnhem, j'aimerais à feuilleter les admirables manuscrits de la Cour de Bourgogne, mais ce n'est point à cet étage qu'est le grand attrait de l'Exposition. C'est au rez-de-chaussée qu'il nous faut revenir, pour retrouver quelques lambeaux de l'histoire des artisans flamands, brabançons et wallons, de cette histoire, qui, comme le dit si bien Pline, charme toujours de quelque façon qu'elle soit contée.

II

Quiconque connaît l'étonnante fortune des Flandres au moyen âge, les splendeurs de la Cour de Bourgogne, la puissance des Communes, leur industrie si florissante, doit s'attendre à rencontrer des merveilles sans nombre à l'Exposition rétrospective de Bruxelles. Toutefois, les guerres, les invasions, les pillages furent tellement nombreux que quantité de ces richesses ont été détruites, et qu'à l'exception des ouvrages religieux, pieusement conservés dans les trésors des cathédrales, on ne trouve guère d'orfèvrerie, et fort peu d'objets d'art remontant au delà du xve siècle.

Le plus ancien de ces objets religieux, exposés à la *plaine des manœuvres*, paraît être une plaque d'ivoire appartenant à l'église Notre-Dame de Tongres. Elle représente un personnage, vu de face, tenant un livre de la main gauche et levant la main droite pour bénir. — Quel est ce personnage? — Un évangéliste, sans doute. — D'où provient cette

plaque ? — C'est, dit-on, un feuillet de diptyque. Nous croirions plutôt qu'elle appartint jadis à la face d'un *cathedra*, et cela à cause de ses dimensions, et surtout des analogies qu'elle présente avec les plaques du fameux siège conservé à Ravenne. Ce sont les mêmes gestes, mêmes draperies, même arcade reposant sur des colonnettes identiques. Le travail est moins parfait, mais l'inspiration est manifeste et donne la date de ce curieux feuillet, qui remonte au VIe siècle sans doute, ou tout au moins aux premières années du siècle suivant.



PLAQUE DES TROMPETTES ET MÉNÉTRIERS DU BEFFROI DE GAND.

Un diptyque plus compliqué et d'une époque plus récente lui tient compagnie. C'est un ivoire du IXe siècle appartenant à la cathédrale de Tournay, et, comme pendant, on a donné à ces deux ouvrages archaïques une œuvre magistrale, la reliure d'un évangéliaire, reliure en bois couverte de plaques d'argent ciselé, doré par places, enrichi de nielles, de cabochons, d'intailles, et représentant, sur l'un de ses ais, le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, et, sur l'autre, le Christ assis et bénissant. Ce beau travail d'orfèvrerie est l'œuvre d'un moine wallon, le frère Hugo d'Oignies, artiste éminent autant que religieux austère, qui s'est représenté lui-même en un nielle, offrant son livre au Sauveur.

Cette admirable reliure, qui date du XIIe siècle et appartient aux sœurs Notre-Dame de Namur, nous amène au *Polyptyque de la vraie croix*, prêté par le baron de Snoy et le comte de Cornet de Grez. Ce superbe morceau d'orfèvrerie, une des pièces capitales de l'Exposition, fut exécuté en 1254 pour l'abbaye de Floresse, par les ordres de l'abbé Pierre de La Chapelle. Son architecture, d'une robustesse étrange et qui fait penser aux primitifs Vénitiens, est faite d'une archivolte épaissie par les sombres reflets de nielles alternant avec des feuillages et reposant sur de frêles colonnettes, qui rappellent le portique de Saint-Marc. De la même époque sont encore la grande et belle croix de Walcourt, niellée sur l'une de ses faces et couverte de l'autre par une

curieuse floraison étampée et mêlée de cabochons, de cristaux et d'intailles; un reliquaire en forme de tourelle du même travail et appartenant au même trésor, et la fameuse couronne reliquaire de saint Aubain.

Au XIVe siècle nous devons le reliquaire ostensoir de Tongres, les vierges de MM. Desmottes et G. Vermeersch, et surtout la jolie statuette de saint Blaise appartenant à l'église cathédrale de Namur. C'est un ouvrage fort curieux que ce petit évêque chapé et mitré, tenant, en sa main gauche, sa crosse épiscopale et, dans la droite, le râteau, instrument de son supplice. Sa tête, légèrement inclinée, est d'un beau caractère. Son corps svelte et souple est noblement drapé. Tout en lui est distingué, ses mains surtout, qui sont d'un galbe charmant et d'une finesse exquise.

Une sainte Catherine de Bologne, qu'on prétend de travail italien et que je crois d'origine beaucoup plus septentrionale, peut également compter parmi les statuettes les plus intéressantes comme caractère et comme ampleur de style. Ses yeux clos, son visage placide, sa tête enveloppée d'un voile, ses bras à demi couverts par un long manteau, ses mains posées sur ses genoux lui donnent un aspect de rigidité grandiose, de solennité, d'austérité qui contraste singulièrement avec l'exiguité de ses dimensions. — Quand j'aurai encore mentionné des mors de chape, des croix, des ciboires, des monstrances, des châsses, tout cela à profusion (l'orfèvrerie compte plus de mille numéros) et signalé un délicieux coffret en cristal de roche, monté en bois noir laqué d'or, coffret qui, le 22 septembre 1604, fut, en souvenir de la prise d'Ostende, offert à l'église de Montaigu par les archiducs Albert et Isabelle, il me sera permis d'aborder l'orfèvrerie civile.

Celle-ci, je l'ai dit, est relativement bien pauvre. Nous n'avons rien d'elle qui précède le XVe siècle, et celui-ci est représenté uniquement par les plaques, signe distinctif des « trompettes et menestriers du beffroi » de la ville de Gand. Il est vrai que ces plaques sont l'œuvre de Corneille de Bonte, un des plus célèbres orfèvres de ce temps. Puis quelques colliers, celui des archers de Nivelles, des confréries de Saint-Antoine, Saint-Michel et Saint-Sébastien, de Gand, nous amènent tout droit au XVIe siècle. Ici, nous sommes plus heureux. L'admirable aiguière de Mme la comtesse d'Aspremont-Lynden, celle de M. de Ribeaucourt, la belle coupe de M. le chevalier Heynderick, sont des morceaux d'inégale importance, mais d'un remarquable travail et d'une grande beauté d'exécution. La coupe de M. Heynderick joint même, à ses qualités de sveltesse et d'élégance, un intérêt historique. Elle fut offerte par le *Petit Serment* des arbalé-

triers de Bruxelles, à son chef, homme Gilles de Busleyden, anobli en 1599 par les archiducs.

A travers quelques jolis hanaps, deux magnifiques aiguières : l'une à M. le baron de Munck, et d'origine italienne, mais appartenant au plus



AIGUIÈRE AVEC SON BASSIN EN ARGENT DORÉ (XVI[e] SIÈCLE)

A Mme la comtesse d'Aspremont-Lynden.

beau style Louis XIV, l'autre d'origine hollandaise à M. Parmentier, nous arrivons à l'opulente argenterie du XVIII[e] siècle, soupières, seaux à rafraîchir, tasses à bouillon, sucriers et cafetières, au milieu desquels brillent d'un éclat tout spécial les belles vaisselles envoyées par le baron de Joigny de Pamele et celles de M. de Nédonchel. Ces beaux ouvrages, qui clôturent dignement la série, sont l'œuvre d'un orfèvre de Mons peu connu, J.-J. Beghin (né en 1727, mort en 1787), et qui mar-

cha hardiment sur les traces des Balin, des Germain et de nos maîtres les plus illustres.

III

Des ivoires sculptés exposés à Bruxelles, j'ai déjà mentionné les deux plus archaïques. Ceux qui viennent ensuite par ordre de date sont un coffret à reliques du XI[e] siècle, appartenant à M[gr] Ponceau, et l'autel portatif de la cathédrale de Namur, plus jeune de deux cents ans. Ce dernier est surtout remarquable par l'ampleur de ses petites figures, par leur caractère svelte et distingué, qui semble indiquer une époque plus ancienne, que celle qu'on lui assigne.

Une curieuse suite de petits diptyques, de petits triptyques finement sculptés, une *Notre-Dame à l'oiseau*, ivoire polychromé du XIV[e] siècle, quelques autres saints personnages complètent l'apport du moyen âge et nous amènent à un petit *saint Michel* d'une détermination assez difficile, d'une élégance un peu maniérée et très fouillée, mais plein de fougue et de grâce, appartenant à M[me] Leroy, et à la belle *Vierge* de M. Goethals, morceau tout à fait exceptionnel. L'heureux possesseur de cet ivoire hors ligne croit savoir qu'il fut apporté d'Italie par le cardinal de Sourdis et offert par lui, entre 1610 et 1629, au couvent de la Chartreuse de Bordeaux. Cet écart de dix-neuf ans nous paraît manquer quelque peu de précision. On pourrait, il est vrai, le réduire d'un an ; car, si j'ai bonne mémoire, le bouillant François d'Escoubleau de Sourdis mourut en 1628. Qu'il ait rapporté sa *Vierge* d'Italie, je n'oserais prétendre le contraire, quoiqu'elle ne semble guère de travail italien, mais quant à Michel-Ange, auquel on l'attribue fort bénévolement, et à qui elle est postérieure d'un bon siècle, elle n'a rien à démêler avec lui.

Une suite de crucifix, une *Vénus* à M[me] de Robiano, un *Amour endormi* à M. Vermeersch, sont seuls à citer parmi les ivoires plus modernes, auxquels il nous faut rattacher les petits buis sculptés, dont quelques-uns sont tout simplement admirables : d'abord ceux prêtés par M. de Rothschild et qui, exposés au Trocadéro en 1878, ont été reproduits ici même ; puis un *Christ à la colonne* à M[me] de Robiano, un saint Sébastien à M. Vermeersch, et deux médaillons, l'un représentant l'empereur Maximilien et l'autre le peintre Sandrart, le premier surtout d'une finesse incomparable.

IV

Si l'époque gothique est assez pauvre en orfèvrerie civile, elle est encore moins bien fournie en meubles, et, sous ce rapport, la Renaissance, j'entends la vraie Renaissance, celle qui finit chez nous avec les Valois, n'est guère plus heureusement pourvue. Pour la première de ces deux époques, je ne vois à citer que quelques rétables; pour la seconde, une *virginale* appartenant à M. Terme, et un buffet prêté par les hospices civils d'Anvers. Encore le buffet n'est-il remarquable que par les dix-huit têtes en haut-relief s'échappant des dix-huit compartiments qui divisent ses portes. Quant à la *virginale,* si sa forme est contestable (elle figure assez bien un petit cercueil), les panneaux sculptés qui garnissent ses quatre faces sont du plus beau style et de la plus délicate exécution. Sa date (1568) pourrait nous être donnée par une inscription tracée à l'entour de la base. Mais l'inscription est récente et le pied est refait.

Autant la vraie Renaissance a peu donné, autant la fausse, c'est-à-dire le commencement du XVIIe siècle, auquel en Belgique on prodigue ce beau nom de Renaissance, nous offre d'échantillons divers de son faire lourd, épais et redondant. Tables massives à pieds renflés, buffets à deux corps robustes et courtauds, bahuts écrasés, cabinets pesants. Il semble, du reste, que ce mobilier qui, dans sa lourdeur, sent la décadence, soit particulièrement cher à la population belge et lui tienne surtout au cœur, car c'est à lui que les ébénistes de nos jours demandent la plupart de leurs modèles.

De tous les meubles de cette période, je n'en citerai que deux ou trois, les seuls qui sortent absolument de l'ordinaire : le lit de M. Slingeneyer, inspiré par les dessins de Vredeman de Vries; le buffet de M. Gihoul, orné de statuettes mythologiques, — Pâris et les déesses du mont Ida, — rappelant, par leur style, les ouvrages d'Artus Quellin, et le beau buffet à deux corps de M. Goddyn, qui, dans ce genre d'œuvres pesantes, peut être considéré comme un parfait modèle.

Mieux servi, le XVIIIe siècle se révèle à nous par une série de délicieux meubles, bibliothèques, buffets et bureaux, du style Pompadour le plus aimable, tous en chêne sculpté et couverts des plus fins lambrequins et des plus délicates arabesques. Ces ouvrages charmants, sveltes, légers, produits de l'ébénisterie wallonne, ont vu le jour dans le pays de Liège. Il y a dix ans, on soupçonnait à peine l'existence de ces jolis meubles, aujourd'hui ils sont des plus recherchés, et l'on n'a

point craint de loger le plus parfait d'entre eux, la bibliothèque de M. Poswick, dans la « Chambre du roi ».

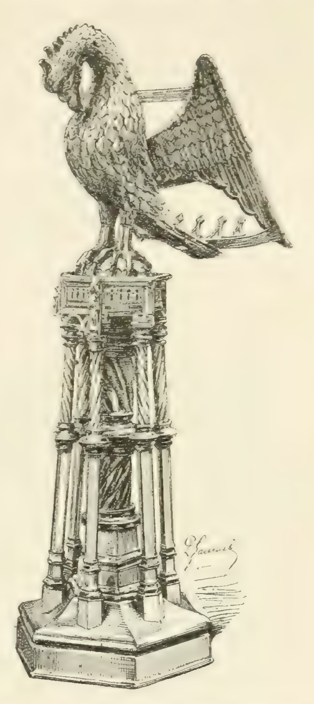
Les cabinets sont, comme il fallait s'y attendre, à la fois nombreux et très variés. On les compte à la douzaine. Cabinets avec incrustations d'argent à M. Verreyt, cabinets en écaille et ébène à M. le comte John d'Oultremont, aux hospices civils de Vilvorde, au comte de Rouillé, à M. Gustave Renty, et enfin à M. de Caigny; cabinets ornés de peintures à MM. le baron de La Rousselière, Van Zuylen, L. Geelhand, Fagel-Descamps; cabinet incrusté d'ivoire à M[me] Berardi; cabinet sculpté, pièce historique, au comte van der Straten Ponthoz, lequel porte sur ses ais les portraits à la fois naïfs et charmants de la comtesse de Suys et de son terrible mari, pendant que sur les tiroirs sont représentés les hauts faits guerriers auxquels prit part le héros de Zuickau et de Thionville. Puis, comme autres meubles historiques, sont encore à citer, le coffret de mariage du grand Condé et le lit dans lequel Louis XVIII reposait son adipeuse et massive personne, pendant le séjour qu'il fit en 1815 à Gand.

Parmi les meubles, non meublants ceux-là, mais roulants, il me faut mentionner aussi le carrosse de la ville de Bruxelles et le joli tilbury de la princesse de Looz Corswarem ; et, parmi les meubles harmonieux, les épinettes, clavecins, flûtes, théorbes et doucines, régales et orgues portatives, exposées en grand nombre auprès de la Chambre de Kensington. De ces derniers toutefois, un seul mérite, au point de vue plastique, qu'on le signale; c'est un clavecin du XVIII[e] siècle, appartenant à M. de Goër de Herve, tout chargé de sculptures un peu pesantes, mais de belle allure, et relevé de peintures sur fond or à la fois élégantes et gracieuses.

V

C'est une ville de Belgique qui a donné son nom à la dinanderie, et, de cette industrie au moyen âge si justement célèbre, nous trouvons à l'Exposition de Bruxelles des vestiges vraiment imposants. Le *lutrin pélican*, de Tirlemont, que nous reproduisons ici ; celui de l'église de Chièvres, le *lutrin aigle* de l'église Saint-Martin de Hal; celui de Saint-Ghislain, la grille en laiton de Saint-Jacques, de Louvain; le chandelier pascal de Saint-Ghislain, sont des pièces de fonte capitales. Ce dernier est même doublement intéressant, car ce beau chandelier à pied rond, à tige annelée, à bassin crénelé, portant sainte Catherine à son sommet, nous révèle et le nom de la donatrice et le nom de l'artiste qui l'a

fondu. Sur son lutrin, je relève en effet l'inscription suivante : Ches Lestapliel et limage ensy quilest dona cheens demis : Marie Follette vesve de Jeh : Gervais enla MIIIICXLII priez pô leurs ames ; et, sur le pied, cette inscription complémentaire : Che lestapliel fist willaume le feure fondeur de laitton atournay.



LUTRIN PÉLICAN EN CUIVRE FONDU
(XVe SIÈCLE)
Appartenant à Saint-Germain de Tirlemont.

Fait curieux, alors qu'en orfèvrerie rien n'est plus rare que de trouver des pièces ornées de légendes explicatives et signées, dans la dinanderie, au contraire, les signatures, marques et légendes abondent. Rien qu'à relever, sur les mortiers, cloches, sonnettes, chandeliers, etc., les noms des artisans, on pourrait écrire un gros volume. On comprend que je ne tente point ici cette restitution assurément fort intéressante, mais qui nous entraînerait infiniment trop loin. Je me bornerai à mentionner seulement les *aquamaniles*, lansquenets-porte-lumière, plats, coquemars, bassines, plaques et chandeliers-bassets, prêtés par MM. le baron de Vinck, la Société archéologique de Namur, Mme Jubinal, le baron de Pitteurs-Hiegaerts, G. Vermeersch, etc. Dans toute cette suite, on trouve une foule de modèles intéressants, bizarres, extravagants même, mais rien que nous ne connaissions, c'est-à-dire rien de nouveau ou que nous ayons perdu de vue ; car, suivant le joli mot de Mlle Bertin, la modiste de Marie-Antoinette : « Il n'y a de nouveau que ce qui est oublié ».

J'en dirai autant pour les très nombreuses plaques de laiton repoussé qui garnissent les vitrines du baron de Vinck, et où je ne vois à relever que quatre plaques représentant les *Saisons*, d'après les dessins de Goltsius.

Avec le fer nous sommes plus heureux. La remarquable collection de serrures, verrous, plaques, charnières, marteaux de porte et coffrets, de M. G. Vermeersch, nous fournit, dès les premiers pas, de fort beaux

échantillons du savoir-faire des successeurs de Quintin Matsys, en même temps qu'une grille faite de fleurs forgées, appartenant à M. Terme, et deux cadres de miroir, l'un à M. Lippens, l'autre à M. Malfait, nous montrent à quelle largeur de style et à quelle ampleur de formes les forgerons flamands et wallons savaient atteindre.

VI

L'existence de la céramique belge est de restitution récente. Il y a quelques années, on eût quelque peu surpris la foule des amateurs en lui vantant les mérites de la faïence de Bruxelles. Celle de Namur était, il est vrai, connue par quelques beaux ouvrages pieusement recueillis au Musée archéologique de cette ville. Quant à la porcelaine de Bruxelles, elle n'est encore représentée, à notre Musée de Sèvres, que par quelques rares échantillons de médiocre valeur. Seule, la porcelaine de Tournay avait sa place marquée dans la plupart des collections. C'est encore elle qui tient aujourd'hui le premier rang. Ses riches services aux formes moelleuses, décorées du brillant bleu de cobalt, ou faisant vibrer à la lumière les reluisances laiteuses de leur pâte tendre, emplissent plusieurs vitrines. De curieuses pièces à fond rose de Chine appartenant à M. Powis de Tenbossche ; des garnitures en blanc aussi fines que le saxe le plus fin, prêtées par M. le comte de Flandre, un vase ajouré à Mme Morren, des assiettes en bleu décorées d'ors en relief à M. de Cornet de Grez, et, sur un moutardier, une bacchanale enfantine, d'une délicatesse exquise, montrent combien est juste le renom qu'on accorde à cette intéressante fabrication de Tournay. Une surprise même nous était ménagée par des biscuits d'une finesse incomparable envoyés par MM. Zaman et Savoye, bergeries Louis XVI, d'une fragilité alarmante.

Mais la grande surprise céramique de l'Exposition de Bruxelles, c'est cette ménagerie extraordinaire, coqs, canards, poules, dindons, lièvres, lapins, mêlés à des choux, carpes et saumons, qui viennent nous révéler la faïence de Bruxelles sous un jour absolument zoologique. La pâte est solide et sonore, l'émail est brillant, les couleurs sont vives ; mais, faut-il l'avouer ? ce cours d'histoire naturelle qui surgit tout à coup nous inquiète quelque peu. Qu'on ait fait de la faïence à Bruxelles, il n'en faut pas douter, puisqu'on est en train de refaire l'histoire des Artoisenet, des Montbaers et des Van Gierdeghom, tous, au siècle dernier, vaillants faïenciers devant l'Éternel. Bien mieux, une des pièces exposées est même signée : BRUSSEL LE 15 NOUVAMBER 1746 P. MOMBAERS. Mais,

que tous ces animaux, pieusement recueillis par MM. Fétis, Évenepoel, Van den Corput, Maskens et de Villermont, aient une commune origine, c'est ce qui semble bien extraordinaire et bien troublant.

Avec les superbes groupes de faïence blanche prêtés par le Musée archéologique de Namur, nous sommes bien plus à l'aise. On connaît l'auteur de ces allégories à la fois gracieuses et puissantes. C'est un faïencier du nom de Richardot, d'origine française, Lillois, à ce qu'on suppose, et qui vint, aux environs de 1750, s'établir à trois lieues de Namur, à Andenne. Plus tard, Richardot se rendit à Namur même, à la fabrique de Saint-Servais, où il exécuta ces beaux morceaux de céramique qui nous causent aujourd'hui une si légitime admiration.

VII

Si je voulais être complet, j'aurais encore à vous parler des terres cuites de Delvaux, des deux cents tapisseries qui ornent les murailles de l'Exposition, des habits brodés et des dentelles. Mais Laurent Delvaux est un sculpteur considérable et qui mérite qu'on l'étudie autrement que dans ses maquettes. Quant aux tapisseries, les plus belles proviennent, je l'ai dit, de notre garde-meuble, du trésor de Florence, d'Espagne, ou encore de MM. Spitzer, Erlanger, etc. (Ce dernier, à lui seul, en a fourni plus de soixante.) Elles sont donc connues, de la plupart des amateurs français, au moins par la photographie. Quant aux dentelles et guipures, exécutées à l'aiguille ou au fuseau, j'avoue humblement que j'aurais bien du mal à en décrire la finesse et la beauté caractéristiques, ayant beaucoup de difficulté à distinguer le point d'Ypres de celui de Bruges, et les dentelles de Binche de celles de Bruxelles ou d'Anvers.

Nous pourrions nous attarder encore devant les vitrines de bijoux, boîtes, montres, tabatières, miniatures ; mais

> Le secret d'ennuyer c'est celui de tout dire,

et je préfère terminer en mentionnant deux ouvrages d'art que j'ai réservés pour la fin, assez embarrassé de savoir dans quel groupe les classer. Le premier est un bas-relief de marbre blanc appliqué sur marbre noir, d'une grande beauté. Il représente Charles-Quint. Le travail est d'une perfection rare. L'empereur, la mâchoire pendante, le nez serré, l'œil hautain, vêtu en César, coiffé d'une couronne de lauriers et portant à son cou le cordon de la Toison d'or, est d'une puissance

d'exécution vraiment extraordinaire. Moins extraordinaire cependant que cette autre figure de vieillard, montée en couleur, coiffée d'un vaste bonnet noir, et qui détache sur un fond clair son brun et curieux profil. Cette belle œuvre, qui, malgré l'étrangeté du rapprochement, fait de suite penser au portrait de Balthazar Castiglione, est assurément la perle de l'Exposition. Elle porte la signature : QUINTINUS METZYS PINGEBAT 1513. Elle appartient au comte d'Oultremont. Le Charles-Quint est la propriété de M. Van der Straten-Ponthoz.

HENRY HAVARD.





PIERRE BERTON DE SAINT-QUENTIN

MAITRE TAILLEUR DE PIERRES ET SCULPTEUR AU XVIe SIÈCLE



La déplorable dispersion du Musée des Monuments français eut pour effet d'exposer à de nouveaux dangers les monuments si péniblement sauvés par Alexandre Lenoir. Après la restitution des sculptures les plus importantes à l'abbaye de Saint-Denis et aux églises de Paris, et après les choix faits pour l'organisation de la galerie d'Angoulême au Louvre, il restait un nombre considérable de débris intéressants, provenant d'églises ou de couvents supprimés, auxquels il était difficile de trouver une destination. Ce fut une liquidation longue dont tous les détails ne sont pas connus et qui n'est pas définitivement terminée. Une partie de ces sculptures est exposée dans la cour de l'École des beaux-arts où elle est menacée d'une destruction prochaine; d'autres furent enfouies

dans les caves de l'ancien dépôt, d'où elles sortirent lors de la création du Musée de Versailles, et enfin une série de bas-reliefs et de monuments attend dans les magasins de Saint-Denis qu'on lui trouve une place définitive; le reste avait été accordé à des établissements religieux et à des particuliers qui ne se montrèrent pas toujours très soucieux de leur conservation. De là vient que l'on a retrouvé, au hasard des ventes et dans des collections particulières, des fragments sculptés ayant fait partie des collections de l'État et dont cependant les possesseurs pouvaient justifier d'un titre régulier de propriété. Des monuments précieux pour l'histoire de l'art ont été moins favorisés et ont disparu sans laisser de traces. C'est une triste conséquence de l'indifférence hostile témoignée par le gouvernement de Louis XVIII envers la merveilleuse collection de sculpture nationale formée par Lenoir, qui fut condamnée à titre de création révolutionnaire.

L'art français, alors si peu en honneur, a reconquis la place légitime qui lui est due, et nos archéologues ont fait sortir de la poussière des archives les noms de plusieurs grands artistes de notre pays dont la gloire avait été sacrifiée à celle de leurs rivaux d'outre-mont. Cette histoire, à laquelle manquaient les principaux chapitres, se complète chaque jour, et le devoir de tous est d'y travailler pour enrichir notre patrimoine artistique. Nous sommes heureux que le hasard nous ait permis récemment de retrouver l'œuvre d'un maître du XVIe siècle, oublié depuis la dispersion du Musée des Monuments français.

Parmi les fragments sculptés de toutes les époques qui sont conservés dans les salles de l'hôtel Carnavalet, se trouve une série de bas-reliefs et de statuettes en pierre portant encore des traces de peinture et ayant évidemment fait partie d'un ensemble architectural. Ces sculptures ont été offertes au Musée municipal par M. Périlleux-Michelez, ancien conseiller municipal, qui les avait acquises d'un marchand, avec l'indication qu'elles provenaient du calvaire du Mont-Valérien et qu'elles étaient l'œuvre de Germain Pilon. Ni le style des bas-reliefs, ni ce que l'on sait de l'histoire du Mont-Valérien, ne semblait confirmer cette double attribution, quand la lecture attentive du catalogue du Musée des Petits-Augustins est venue nous donner un renseignement positif sur la provenance de ce monument jusqu'alors peu remarqué et — ce qui est plus précieux — nous révéler le nom de son auteur.

Dans la huitième édition du catalogue du Musée des Monuments français, publiée en 1806, Alexandre Lenoir décrit pour la première fois une sorte de retable en pierre sculptée dont il venait d'enrichir la salle du XVIe siècle, qui occupait la chapelle de l'ancienne maison des Petits-

Augustins. Après avoir cité, sous le n° 162, une statue couchée représentant Guillaume Douglas, qui a repris sa place dans l'église de Saint-Germain-des-Prés, il ajoute : « Ce monument, qui avait beaucoup souffert par les dégradations commises dans les églises en 1793, a été restauré tel qu'on le voit ici avec les débris d'une chapelle qui était dans l'église Saint-Médéric. Ce monument d'une architecture pure et d'un style agréable, formé de trois ordres l'un sur l'autre, orné de dorures et de bas-reliefs du meilleur goût, a été composé par Pierre Berton, ainsi que le constate une inscription ainsi conçue qui se trouve sur le chapiteau de la colonne du premier ordre : *Pierre Berton a fait ste besoigne l'an 1542, natif de Saint-Quentin.* Le premier ordre est orné d'un grand bas-relief représentant la Cène ; le second ordre en contient trois : le premier représente le sacrifice d'Abraham ; le second, Jésus-Christ au jardin des Oliviers, et le troisième, la Manne dans le désert. Au-dessus on voit un groupe en terre cuite représentant la Trinité et des statues debout représentant la Vierge et saint Jean. On croit que l'on a forcé le sculpteur de représenter le Verbe par une colombe qui sort de la bouche du Père éternel qu'il a vêtu d'une chape et coiffé d'une tiare pour en faire un pape. Ce groupe a été publié dans les précédentes éditions sous le n° 215. »

Disons tout de suite que ce groupe en terre cuite, étranger au monument de Saint-Merri, provenait de l'église Saint-Benoît et qu'il est actuellement déposé dans les magasins de l'abbaye de Saint-Denis.

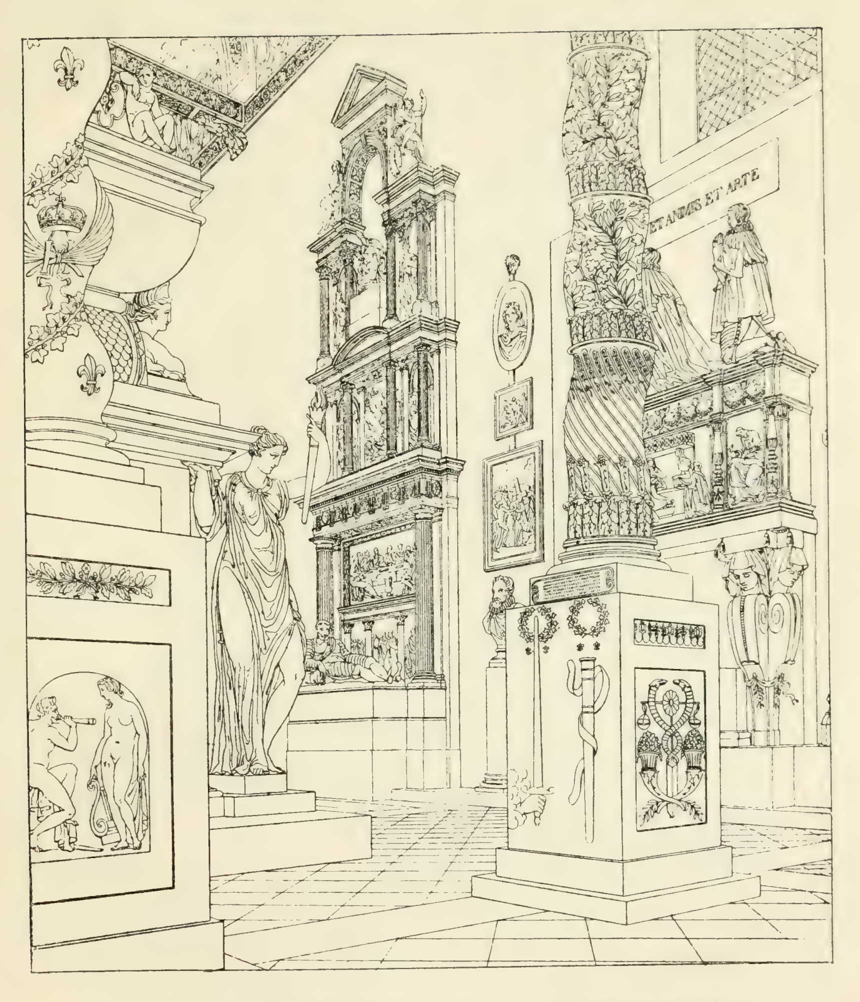
Le journal de Lenoir, dont notre ami, M. Courajod, a commencé la publication, mentionne que le Musée des Monuments français avait donné au curé de Saint-Merri, en échange de ce retable : 1° un groupe en marbre blanc représentant une Descente de croix; 2° une statue de la Vierge sculptée par Vassé ; 3° les marches en marbre nécessaires à la restauration de l'autel de la communion, plus le devant d'autel et d'autres débris de marbre pour le même autel.

La disposition des sujets représentés sur les bas-reliefs conservés à l'hôtel Carnavalet concorde exactement avec celle des sculptures décrites dans le catalogue du Musée des Monuments français. C'est d'abord un assez grand bas-relief représentant la Cène et trois autres sujets de plus faible dimension disposés dans le même ordre : le Sacrifice d'Abraham, Jésus au jardin des Oliviers et la Manne. Ces bas-reliefs offrent cette singularité caractéristique, qu'ils sont sculptés dans des tables de pierre séparées par des pilastres formant encadrement, et qu'il est par conséquent impossible d'intervertir leur arrangement. Une gravure au trait qui fait partie des souvenirs du Musée des Monuments français dessinés

par J.-E. Biet et exécutée par MM. Normand père et fils onzième vue de la salle d'introduction montre comment cet ensemble était primitivement disposé. Au-dessus de la statue couchée de Douglas, on reconnaît, bien qu'ils soient indiqués sommairement, le bas-relief de la Cène avec son encadrement, les trois sujets du deuxième ordre séparés par des pilastres, les deux statuettes du troisième ordre, les génies du fronton, les colonnettes, les pilastres et les fragments d'architecture qui se retrouvent plus ou moins mutilés à l'hôtel Carnavalet. Cette vue nous apprend en outre que Lenoir avait oublié de décrire trois autres bas-reliefs formant soubassement au-dessous du premier ordre, dont deux seulement, représentant le Départ pour la terre de Chanaan et la Pâque, nous sont parvenus. La reproduction du dessin de Biet et celle des bas-reliefs originaux que publie la *Gazette des Beaux-Arts* permet d'établir cette identification avec toute certitude.

Avec l'indication donnée par le catalogue du Musée des Monuments français, il devenait possible de savoir comment le retable de Pierre Berton, après avoir échappé aux dangers de la période révolutionnaire, qui fut moins iconoclaste qu'on ne le croit généralement et au goût de modernisation du chapitre de Saint-Merri, était tombé dans les mains généreuses de M. Périlleux. A l'époque de la dispersion du Musée des Petits-Augustins, le cardinal de Forbin-Janson, évêque de Nancy, obtint une certaine quantité de sculptures et de bas-reliefs pour la décoration de la communauté du calvaire du Mont-Valérien dont il était propriétaire. Le don gracieux qui lui était fait comprenait quatre des statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle, plus un superbe monument d'architecture ayant servi de clôture dans la cour de l'église de Nogent-sur-Seine et attribué à Philibert Delorme, dont la perte est très regrettable pour l'art français; le retable de Saint-Merri s'y trouvait vraisemblablement joint. La nouvelle destination de ces sculptures ne devait pas les mettre à l'abri des orages, car en 1830 le peuple saccagea la chapelle du calvaire que M. de Janson avait fait construire et pour le fronton de laquelle l'administration municipale parisienne avait commandé à Cortot un bas-relief représentant la résurrection du Christ. Les émeutiers se ruèrent sur l'établissement religieux et décapitèrent les statues dont une partie fut enterrée ou recueillie par les habitants du pays. Ce qui subsistait du monument fut rasé quand on entreprit les travaux du fort, et le génie militaire fit vendre ou employa une partie des sculptures et des bas-reliefs, comme matériaux de construction. Plus tard, l'architecte Lassus[1] raconte que

1. Voir Lance, *Dictionnaire des architectes français*, art. Lassus.



VUE DE LA SALLE D'INTRODUCTION DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS.

(Fac-similé d'une gravure de Biet et Normand.)

pour retrouver les statues provenant de la Sainte-Chapelle, dont la restauration lui était confiée, il dut s'adresser au colonel Hequet qui lui promit de faire des recherches à la suite desquelles les quatre apôtres furent découverts, mais décapités. Les têtes furent retrouvées dans le jardin d'une pauvre femme qui, les ayant sauvées dans son tablier, en avait composé, dans son jardin, une sorte d'oratoire particulier. C'est par suite de ces vicissitudes que l'œuvre de Pierre Berton aura été acquise par un habitant voisin du Mont-Valérien et puis par M. Périlleux.

Il reste à savoir quel était ce Pierre Berton, de Saint-Quentin, dont le nom vient grossir la liste des sculpteurs français du milieu du XVIe siècle. Était-ce un sculpteur proprement dit ou un maître imaigier tailleur de pierre, comme il en existait tant au moyen âge ou au commencement de la Renaissance, qui réunissaient le double caractère d'artiste et de maître ouvrier? En examinant le style du retable de Saint-Merri, cette dernière alternative semble la plus probable; à côté de morceaux d'une conception très artistique, comme celle du génie assis qui est gravé en tête de cet article, les bas-reliefs présentent, malgré la grande délicatesse de leur travail, une certaine lourdeur générale, qui paraît plutôt le fait d'un excellent ouvrier que d'un habile sculpteur. La qualification de « besoigne » employée par Berton semble indiquer qu'il n'était pas un artiste de profession. Un autre fait est plus décisif que ces conjectures : si Pierre Berton est un nouveau venu dans la tribu des sculpteurs, il est connu depuis longtemps par tous ceux qui s'occupent de l'histoire du vieux Paris, sous le titre de « Pierre de Saint-Quentin, maître-tailleur de pierre, » employé aux travaux les plus délicats que nous ait légués la Renaissance. C'est à lui que les grands artistes Pierre Lescot et Jean Goujon confièrent l'exécution des bâtiments du nouveau Louvre et ceux du célèbre jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, dont les débris ont été recueillis au Musée du Louvre. Rien d'étonnant à ce que Pierre Berton ait fait œuvre de sculpteur au moment même où il travaillait sous les ordres de Jean Goujon et dans un temps où une ligne de démarcation n'existait pas entre les artistes et les ouvriers. Ne voit-on pas, dans un compte de la cathédrale de Rouen, en 1541-1542, Jean Goujon appelé « tailleur de pierres et masson, » et indiqué comme ayant fait la statue de l'archevêque Georges d'Amboise au tombeau du cardinal, oncle de ce dernier?

A défaut de biographie complète de Pierre de Saint-Quentin, dont jusqu'à ce jour le nom patronymique était ignoré, nous possédons des documents nombreux qui nous permettent de le suivre dans les importants travaux dont il obtint l'entreprise. La première pièce qui le con-

cerne est un compte de la marguillerie de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, relatif à la construction du jubé et s'étendant de 1539 à 1545. Ce compte découvert par M. de Laborde et conservé aux Archives nationales sous la rubrique K, 530[21], a été récemment publié par M. Jules Guiffrey, pour la Société de l'Histoire de l'art français. Nous en détachons les parties concernant Pierre de Saint-Quentin et sa collaboration avec l'architecte Pierre Lescot et Jean Goujon, chargé de la sculpture.

« Aux ouvriers qui ont besongné audict pupitre par l'espace de cent neuf sepmaines, la somme de deux mil quatre cent soixante-quatre livres seize solz unze deniers tournoys, laquelle somme a esté payée auxdictz ouvriers parceque ledict Poireau avait delaissé la charge dudict pupitre, ensemble de faire le payement à iceulx ouvriers, ainsi qu'il appert par cent dix-neuf billetz de papier signéz et arrestéz par chacune sepmaine que payait ledict comptable auxdicts ouvriers et certiffication de maistre Pierre de Sainct-Quentin, ayant le gouvernement des compaignons et conduicte dudit pupitre soubz Monseigneur de Claigny, icelle certiffication dactée du quinziesme jour d'avril l'an mil cinq cens quarante-quatre après Pasques, le tout cy-rendu.

« Pour ce icy........................ II$^{m.}$ IIII$^{c.}$ LXIIII$^{l.}$ XVI$^{s.}$ XI$^{d. t.}$

« A Pierre de Sainct-Quentin, maistre-tailleur de pierres à Paris, demourant rue des Estufves, la somme de dix escus soleil vallans vingt-deux livres dix solz tournoys sur etantmoings de vingt-sept livres dix solz tournoys des deniers qui estoient deuz audict de Saint-Quentin oultre et par-dessus ses journées pour avoir taillé la pierre et conduict la maçonnerie dudict pupitre et ce par accord faict avec lesdictz marguilliers, parceque le dict de Sainct-Quentin n'avait que huict solz tournoys par jour et depuis lui fut accreue à dix solz tournoys pour chacun jour, ainsi qu'il est à plain déclairé par quictance dudict de Saint-Quentin passée par devant deux notaires dudict Chastellet, le samedi sixiesme jour de janvier de l'an mil cinq cens quarante deux. Signé Le Roy et Contesse cy-rendue. Pour ce icy........................ XII$^{l.}$ X$^{s. t.}$

« Audict de Sainct-Quentin, la somme de dix-neuf livres tournoys... » (1543).

« Audict de Sainct-Quentin la somme de vingt deux livres dix solz tournoys... » (1544).

« A maistre Pierre de Sainct-Quentin, maistre tailleur de pierres à Paris, la somme de sept cens livres tournoys... » (1545).

« A Pierre de Sainct-Quentin, quatre livres dix solz tournoys... »

« Audict maistre Pierre de Sainct-Quentin la somme de vingt-cinq livres tournoys pour le parfait payement de ses peines, sallaires, jour-

nées et vacations, d'avoir par luy faict et conduict la maçonnerie dudict pupitre, à luy ordonné par lesditz marguilliers oultre et par dessus ses sallaires, journées et vaccations, ainsi qu'il appert par sa quictance en date du..... jour de..... l'an mil cinq cens quarante..... cy-rendue. Pour ce icy.. xxv l. t. »

C'est pendant qu'il travaillait au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois que Pierre de Saint-Quentin exécuta le retable de l'église Saint-Merri, signé de son nom entier et daté de 1542. Nous avons vu également qu'à cette même époque il habitait la rue des Étuves. Pendant un intervalle de dix années, on ne retrouve plus aucun document le concernant, mais à partir de 1555 son rôle artistique grandit et il figure dans les comptes des Bâtiments du Roi, comme entrepreneur des travaux du nouveau Louvre, sous les ordres de Pierre Lescot et de Jean Goujon, conjointement avec Guillaume Guillain, l'un des membres de cette famille de sculpteurs-tailleurs de pierres et de maîtres des œuvres de maçonnerie de la ville de Paris, dont on suit la trace pendant près de deux siècles. Ce choix était inspiré par les souvenirs de la collaboration commune lors de la construction du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, et il est fait pour donner une idée favorable du talent de Pierre Berton ; ce n'était pas une tâche ordinaire que de travailler, sous la direction des deux plus grands artistes de l'époque, à la reconstruction du palais de la Royauté française et l'on dut certainement s'adresser aux constructeurs les plus capables de mener à bien une œuvre d'aussi grande importance. On trouve la mention de nombreux payements qui sont faits à Pierre de Saint-Quentin sous le titre de maître maçon ; — il perd celui de maître tailleur de pierres, dans la copie des comptes des bâtiments royaux, de 1528 à 1571, déposés à la Chambre des comptes, faite au XVIIe siècle par Jean-François Félibien, historiographe des bâtiments du Roi, et conservée aux Archives nationales où elle tient lieu des originaux disparus.

« Compte des recettes et dépenses faites par Jacques Michel, trésorier clerc et payeur des œuvres et bastiments des ville, prévosté et vicomté de Paris, chasteau du Louvre, les Tournelles, etc., pour le faict du bastiment et construction du grand corps d'hôtel que le Roy fait construire et edifier en son chasteau du Louvre, où estait la grande salle basse (années 1555-1556).

« A Guillaume Guillain et Pierre de Saint-Quentin, maîtres maçons, ayant la charge du bastiment du chasteau du Louvre, par l'ordonnance du sieur de Claigny, sur les ouvrages de maçonnerie par eux faits, la somme de 19,000 livres... »



BAS-RELIEFS DU RETABLE DE SAINT-MERRI, PAR PIERRE BERTON DE SAINT-QUENTIN (XVIe SIÈCLE)

(Musée de l'hôtel Carnavalet.)

En 1557. « A Guillaume Guillain et Pierre de Saint-Quentin, maistres-maçons, la somme de 10,800 livres... »

En 1557-1558. « A Guillaume Guillain et Pierre de Saint-Quentin, maistres-maçons, la somme de 11,500 livres... »

En 1558. « A Guillaume Guillain et Pierre de Sainct-Quentin, maistres-maçons, la somme de 13,000 livres tournoys... »

Années 1559-1560. « A Guillaume Guillain et Pierre de Saint-Quentin, pour travaux de maçonnerie, 20,000 livres. »

En 1560-1561, Guillaume Guillain et Pierre de Saint-Quentin touchent 20,000 livres pour travaux de maçonnerie; en 1561-1562, les mêmes entrepreneurs reçoivent 3,500 livres pour travaux de maçonnerie, et en 1562-1563, pour le même sujet, 1,400 livres. Ils touchent encore : 6,500 livres en 1563-64; 7,000 livres en 1564-65; 800 livres en 1566, et 12,700 livres pendant l'année 1567-1568.

Un débris des comptes originaux de la construction du Louvre, retrouvé il y a quelques années et acquis pour la Bibliothèque de la ville de Paris, dans l'incendie de laquelle il a disparu, a donné également quelques renseignements sur les travaux de Guillain et de Pierre de Saint-Quentin pendant les années 1557 et 1558.

BASTIMENT DU LOUVRE

MASSONNERIE.

Inventorié.

Un. Une ordonnance du xxvie mars M.V^c LVII, signée Lescot, soubz les noms de Guillaume Guilain et Pierre de Sainct-Quentin, massons, avec leur quictance xv^c livres tournois.

Deux. Une autre du xiiie may ensuivant dernier passé, et quictance soubz le nom desdicts massons, montant xv^c livres tournois.

III. Une autre du vi^e juillet ensuivant, et quictance, montant xv^c livres tournois.

IV. Une autre du xxve aoust dernier, et quictance, montant xv^c livres tournois.

V. Une autre du vi^e octobre dernier, et quictance, montant xv^c livres tournois.

VI. Une autre du xxvie jour de novembre ensuivant, et quictance, montant xv^c livres tournois.

VII. Une autre du iiiie jour de janvier ensuivant, et quictance, montant xv^c livres tournois.

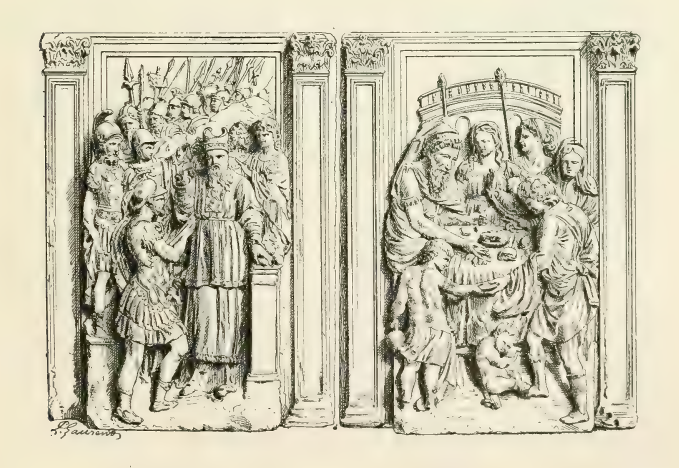
VIII. Une autre du xviie février ensuivant, et quictance, montant xv^c livres tournois.

C'est à la date de 1568 que s'arrête la copie de Félibien relative à la construction du nouveau Louvre, et l'on ignore l'année dans laquelle Pierre de Saint-Quentin cessa de travailler pour le roi et celle qui vit son existence se terminer. On sait seulement, par un document cité par M. Berty, dans la Topographie historique du vieux Paris (1er volume,

p. 232), que cet artiste entrepreneur possédait, rue Saint-Pierre-Montmartre, un chantier dont hérita sa fille Marguerite de Saint-Quentin, qui plus tard épousa l'architecte de la petite galerie du Louvre, Pierre Chambiges. Elle lui apporta en dot deux propriétés sises rue Penescher (Saint-Pierre-Montmartre), propriétés dont le censier de l'évêché, pour l'année 1575, fait mention en ces termes : « Pierre Sambiche, charpentier, pour une place et granche après en suivant, tenant d'une part sur ledict chemyn Herbu allant vers les remparts neufs... Pierre Sambiche, à cause de Margueritte de Saint-Quentin, sa femme, pour leur jardin ensuivant, qui fut Me Pierre de Saint-Quentin; tenant d'une part. » (*Arch. nationales*, § 1257, f. 303.)

La conservation de l'œuvre de Pierre Berton est désormais assurée dans l'établissement public où elle a trouvé asile, et nous terminons en émettant le vœu qu'une restauration intelligente dont tous les éléments existent, tant à l'hôtel Carnavalet que dans le dessin de Biet, vienne rendre au monument de Saint-Merri son aspect primitif. C'est un travail que nous serions heureux de voir confié à M. Roguet, architecte de l'hôtel Carnavalet, dont on connaît les belles restitutions d'après plusieurs grands édifices de la Renaissance française.

A. DE CHAMPEAUX.



LES ARTISTES BELGES

JOSEPH STEVENS



Voici une belle lettre de peintre :

« Je suis bien heureux et bien fier tout à la fois, mon cher et bon Joseph, d'apprendre par notre cher Arthur que tu viens d'être nommé membre d'honneur de l'Académie de Vienne.

« Chaque fois que tu reçois une nouvelle distinction, chaque fois que l'on rend justice à ton talent, mon cœur de peintre et de frère s'en réjouit plus que si cette distinction m'était accordée.

« Je te l'ai dit souvent : la plupart de tes tableaux resteront. Que la note que tu apportes dans cet art — comme genre — soit plus ou moins élevée, qu'importe ! Dans l'art de la peinture, le genre compte peu si l'homme ne se montre pas dans l'œuvre.

« Tu es, depuis plusieurs siècles, le seul peintre vraiment flamand.

« Leys n'a vécu que de vieux souvenirs des anciens peintres flamands, jamais ému par son temps. Madou de même.

. . . .

« La nouvelle génération belge, si elle produit quelques peintres, elle le devra à l'art français.

« Moi-même (je le dis bien bas), je suis aujourd'hui plus Parisien que Bruxellois.

« Bruxelles le matin » est le seul vrai tableau flamand et le seul, par conséquent, qui soit apparenté à cette grande et belle ancienne École flamande.

« Ton art, dans ses plus belles pages, a l'air d'avoir ignoré la vapeur. Il vit de lui-même et dans son coin. J'en suis fier et je t'en félicite, car ton nom restera. Que de peintres, ayant fait plus d'efforts que toi, ne peuvent en dire autant !

« Au moment où j'apprenais ta nouvelle distinction, je recevais de mon côté ma omination de membre correspondant de l'Académie de Madrid. Voilà une nouvelle

qui doublera ta joie et te rendra aussi reconnaissant envers l'Espagne que je le suis moi-même envers l'Autriche.

« J'espère, mon bien cher et bon Joseph, que tu te portes bien, et que tu travailles.

« Je te presse sur mon cœur,

« ALFRED STEVENS. »

J aurais pu me borner à des extraits; j'ai préféré tout transcrire, du moins tout ce qui pouvait l'être. Au surplus, ces lignes sont un portrait de Joseph Stevens auquel rien ne devrait être ajouté s'il ne faisait désirer de connaître plus intimement l'homme au sujet duquel elles ont été écrites. Et c'est un beau témoignage qu'après ces paroles fraternelles d'un maître sur un autre maître, il puisse être dit encore quelque chose qui n'y soit pas dit, bien qu'elles renferment la parfaite ressemblance des modèles longuement étudiés. Je voudrais montrer à mon tour le peintre véridique des bêtes, à la fois dans son métier et dans ses tendances artistiques, et par quelques traits du caractère de l'homme, achever de mettre en lumière cette robuste physionomie qui grandira avec le temps. Il est bon que chacun laisse des notes sur les contemporains qu'il a le mieux connus; et j'ai assez approché celui-ci pour ne rien écrire qui ne soit l'expression d'une sympathie réfléchie.

Avec Joseph Stevens, du reste, il ne faut pas rechercher en dehors de son œuvre ce qu'il est et ce qu'il pense; il est du petit nombre des artistes qui, à l'aise dans leur art et n'étant point troublés par le désir de faire autre chose que ce qu'ils font, ont, presque sans effort, et comme s'ils obéissaient à une loi de nature, laissé naturellement la besogne journalière se composer de leurs sensations et de leurs idées. En aucun point de cette carrière déjà longue, on ne voit les indécisions de l'esprit qui se cherche, et, si c'est débuter que d'être dès le commencement soi-même, il se montre pour ainsi dire en débutant ce qu'il est encore aujourd'hui, un mâle ouvrier décidé à ne demander à son tempérament que les activités qu'il peut lui donner.

C'est un bel exemple pour les natures maladives, sujettes à outrepasser les limites de leur production, que ce praticien à l'œil sain, au bon sens natif, à la ferme main, qui n'est touché par aucune influence étrangère, si hauts que soient certains talents de ce temps, et qui se borne à exprimer avec un savoir personnel les impressions que lui fournit la nature. Sa manière simple et sévère, car il semble que l'art ne puisse s'exercer qu'avec un peu d'austérité, ramène au calme l'esprit inquiété par les turbulences des écoles; et il n'est préoccupé ni d'en fonder une

nouvelle ni d'en perpétuer une ancienne, mais uniquement de bien voir et de bien rendre, comme s'il avait le dédain des variations que chaque époque amène avec elle. On sent que la réalité, après avoir passé par ses yeux, n'a que faire de se figer dans un système pour aboutir à l'expression artistique; elle y arrive toute seule par l'application à ne point paraître autrement qu'elle est, ni plus fine ni plus brillante, mais franche et nue avec le bel accord des tons que produit la lumière et qui est la magie de la peinture.

Joseph Stevens, en effet, est demeuré volontairement en dehors des classifications qui divisent les artistes; il n'a point voulu prendre parti parmi tant de recherches opposées; et les autres, non plus que lui-même, ne pourraient dire s'il est grisiste plutôt que harmoniste ou harmoniste plutôt que coloriste. Je ne vois pas de plus bel éloge à faire de lui. Il est dans l'art ce qu'il est de nature, un bel organisme sensible que le sophisme n'a point émoussé et qui, aussi librement que le poirier donne ses poires, laisse aller sa sève en des œuvres naturelles, germées de son fond et qui ne pourraient point germer ailleurs. Nulle greffe n'a altéré chez lui la floraison du tempérament; il est dans tous ses ouvrages le peintre qu'il est vraiment; et, aussi indépendant dans sa manière de sentir que dans sa manière d'exprimer, il n'a fait de compromis ni avec les autres ni avec soi-même.

J'entends bien : il ne peint que des sujets vulgaires! On ne peut louer l'ouvrier qui ne vise qu'à faire œuvre de sentiment aussi haut que le rapsode chantant l'épopée humaine, etc. J'en demande pardon : ce n'est pas mon sentiment. S'il fallait admettre l'infériorité de certains genres, la conception presque toujours si humoristique et quelquefois si touchante du peintre bruxellois m'aiderait à démontrer combien l'esprit et le sentiment élèvent l'étude des animaux. Mais je ne puis concevoir qu'il soit moins glorieux de raconter une bête qu'un homme, et l'humble drame des chiens errants pèse dans les balances du juste le poids d'une détresse humaine.

Épris pour eux d'une extraordinaire tendresse, Joseph Stevens a chanté les êtres malheureux dont les souffrances sont voisines des nôtres, comme si la nature, en les faisant presque pareilles, avait voulu nous apprendre à les adoucir par l'échange des mutuelles sympathies. Des attendrissements de personne raisonnable par moment, illuminents le visage de l'animal et vaguement nous révèlent la continuation de notre humanité. On est effrayé de leur trouver des attitudes d'âmes contrites où nos propres désolations semblent se refléter avec les mêmes affaissements et les mêmes gestes, et ce sont comme des sosies à qui la nature

aurait infligé l'effroyable supplice de sentir comme nous sans leur laisser la douceur de nous le dire autrement que par la tristesse de la silhouette et des regards. Qui donc a écrit que la bête est l'ombre de l'homme? Mot cruel qui ne lui permet, à cette bête, que de se mouvoir dans le cercle de notre vie et qui fait de sa peine une grimace où se rit l'humaine douleur.

Personne plus que l'observateur qui fait le sujet de cette étude ne l'a démontré dans ses profondes analyses de la vie et des sensations du peuple animal; il entre-bâille les portes du sombre monde au delà desquelles sommeille ce que notre ignorance des grands secrets nous a fait appeler l'Instinct; et tant par la vivacité de leurs émotions que par l'espèce de fine mélancolie qui leur succède, ses créatures ont rang à la table où nous trônons en maîtres. Hé! m'intéresserait-il davantage celui qui me peindrait l'un des miens, souffrant et pensif?

Je ne puis me détacher de cette brève affirmation : « Tu es depuis plusieurs siècles le seul peintre flamand. » Elle est la vérité même, et dans une formule expressive résume bien ce talent, si étroitement apparenté au génie d'une race. Ni le dogmatisme allemand ni la finesse française n'ont pu changer en lui la rude allure de l'instinct; par-dessus les âges, il tend la main aux puissants ouvriers des Pays-Bas. Son art a la consistance des grès sur lesquels passe le temps sans les atteindre, et comme eux il demeure accroché au sol par d'indestructibles racines. Il n'est ni compliqué ni subtil en visées. Mais, pareil à une belle mécanique se mouvant au moyen de rouages peu nombreux, il fait une besogne régulière dont les résultats sont impeccables.

Non plus que les Snyders, les Fyt, les Jordaens, l'artiste franc de collier qui m'occupe n'est tourmenté par l'ambition malsaine des effets alambiqués; les curiosités qui ont détourné de la peinture saine tant de modernes et, parmi ceux-ci, le maître quintessencié auquel, bien à tort, on l'a comparé quelquefois, Decamps, ont épargné sa cervelle; il n'a pas eu le rêve décevant des lumières artificielles et des cristallisations par lesquelles le métier s'est fait de notre temps l'imitateur des alchimies.

Les plus lointains tableaux de Joseph Stevens ont conservé leur fraîche coulée toujours jeune et cette gravité souriante des vieilles personnes qui, ayant vécu pures, connaissent à peine l'outrage des rides. Aucune hâte n'en a fatigué l'élaboration. On sent qu'ils ont été faits posément, en des heures de tendresse sérieuse, comme on fait les œuvres durables. Le maître, en effet, travaille avec cette lenteur active que je signalais déjà chez son frère Alfred et qui est entre eux comme une ressemblance de plus, ajoutée à bien d'autres; il ne se presse ni de com-

mencer ni de finir, mais une fois au chevalet, achemine sans repentirs, par un travail assuré, la besogne au degré d'achèvement qu'elle doit avoir. C'est encore un trait de la race demeuré indélébile et qui les assimile l'un et l'autre aux solides praticiens, leurs ancêtres, si réguliers dans leur labeur et dont l'entrain se gardait si vif de la première à la dernière touche. Ce noble feu qui ne s'épuise pas est devenu trop rare aujourd'hui pour ne pas être signalé; la plupart s'épuisent en anhèlements de peur de le laisser s'éteindre, et, comme les Éoles de Rubens, gonflent démesurément leurs joues dans le flamboiement intermittent de leur forge.

Vous vous figurez peut-être, en lisant ces lignes, une de ces placides physionomies de peintre telles que nous en ont laissées les musées, avec de larges yeux immobiles dans des chairs cireuses. Détrompez-vous; Joseph Stevens n'a rien de ce portrait non plus dans l'esprit que dans la ligne extérieure; il ressemble bien plutôt aux fiers cavaliers bistrés dont Van Dyck nous a légué la virile tournure et qu'il modelait un peu sur sa propre personne, fidèle à cette loi qui nous fait aimer dans les autres ce que nous aimons en nous-mêmes. Tout le monde connaît à Bruxelles le promeneur élancé et correct qu'on voit chaque jour arpenter de son nerveux jarret les trottoirs de la rue de la Madeleine, la canne levée, le cigare flambant sous la moustache en crocs, une main passée dans l'échancrure du gilet. Jamais il n'a abdiqué les sévères recherches de la mise qui sont comme l'honnêteté du corps ni le soin d'exercer ses muscles, et, après avoir été à toutes les gymnastiques un des hommes les plus adroits de son temps, il est encore de ceux dont le classique coup de patin fait accourir sur le bord des étangs gelés les amis de ce noble divertissement.

Tout enfant, il aima les bêtes, le chat rôdeur, le chien à l'échine élastique, les bœufs et leurs sculpturales ossatures, le cheval surtout qui devint plus tard sa passion dominante. Les dressages périlleux furent, de l'âge adulte à l'âge mûr, un jeu familier pour cet aventureux cavalier dont le corps s'emboîtait si solidement à la selle qu'à l'exemple des centaures, l'homme et l'animal ne faisaient qu'un bloc rigide. L'intrépide se délassait de la fatigue des chevauchées aux tirs où son coup d'œil était incomparable, aux salles d'armes où personne ne maniait plus élégamment le fleuret. Cette réputation d'adresse universelle le suivit à Paris quand, appelé par ses deux frères, il alla, vers 1852, se fixer dans cette patrie adoptive de toutes les distinctions et de tous les talents.

Bien des gens en ce temps, et encore aujourd'hui, auront approché l'auteur de tant de délicieux chefs-d'œuvre de peinture sans soupçonner en lui la présence de l'artiste : celui-ci vit au fond des moelles, comme

recueilli sous les angles du front, avec on ne sait quel silence sournois, et il faut, pour le faire saillir, la mêlée d'une conversation entre amis; il apparaît alors libre de toute servitude, tel qu'il se montre à l'œuvre, dans sa belle santé un peu rude de réaliste septentrional. Ne lui parlez ni des Empyrées ni des Enfers; il ne comprend rien aux grands coups d'ailes; il abhorre les esthétiques; la sienne est là, dans ses mobiles prunelles brillantes et sous sa mamelle gauche; il n'en veut point connaître d'autre; et quand on lui demande ses dieux, il décline Rubens et Jordaens chez les anciens, Géricault chez les modernes. Ces fières admirations ont en lui l'indestructibilité d'un culte; il s'exalte quand il en parle au point d'en être remué des pieds à la tête, avec un rouge bouillonnement de sève sous les pommettes. Je connais un portrait de lui par Meissonier, mordant et enflammé, où cette ardeur est spirituellement écrite.

Comme a dit de ce peintre de la Bête le peintre de la Belle, il a vécu dans un coin, content d'une gloire modeste qui eût pu être plus haute mais n'eût pas été plus pure. Engendré à l'art sans l'aide des maîtres, il a continué à travailler seul dans une voie où quelques-uns l'ont suivi, où nul ne l'a égalé. Il n'est, en effet, le surgeon de personne. La tache des bestiaux aux champs, la robe luisante des bêtes à la ville le font rêver; il n'a presque pas d'autre éducation. Petit à petit, l'esprit s'assimile les rapports des tons, la main les coordonne, un premier tableau paraît : ce n'est encore qu'une copie, mais elle a déjà la touche grasse à laquelle on pressent l'ouvrier. J'ai parlé dans mon étude sur Alfred Stevens de ce *Clair de lune* imité de Camille Roqueplan. Bientôt le novice improvise pour son propre compte. La *Lice et sa compagne* est comme un lever de rideau sur la comédie dont il détaillera si finement les multiples personnages. Et successivement il termine ce groupe fraternel et pathétique du Savoyard et du petit singe étendus côte à côte dans la neige (*Plus fidèle qu'heureux*); cette piteuse silhouette de roquet réfugié contre un mur, la patte levée (*Un temps de chien*); le *Protecteur*, un dogue superbe abritant entre ses pattes un confrère souffreteux; le *Chien qui porte à son cou le dîner de son maître*, de la collection du prince Gortschakof; le *Métier de chien* du Musée de Rouen, le *Supplice de Tantale* du Luxembourg, *Bruxelles au matin* du Musée de cette ville, et du même Musée l'*Épisode du marché aux chiens* qui mettait en joie Courbet; puis cet autre *Métier de chien*, une merveille, au palais du roi à Bruxelles; le *Chien de la douairière*, de la collection Van Praet; la *Protection*, qui appartient au comte de Flandre et valut au peintre le grand prix lors du concours ouvert à Londres en 1874 entre

toutes les écoles et tous les genres; puis encore cet étonnant *Philosophe sans le savoir*, rongeant son os, dans une quiétude profonde où il y a un peu de la malice du grand Rabelais; l'*Intérieur du saltimbanque*, qui fut loué, en prose dithyrambique, par Baudelaire; le *Chien à la mouche*, de la collection Ravené; le *Chien à la glace*, de la collection Grabbe; les *Chiens courants en forêt*, de la collection Cardon; les *Solliciteurs*, etc., etc.

Stimulée par le succès, sa production chaque année s'accroissait : Il peignait le chien, le singe, le cheval, les bêtes aumailles. La *Surprise*, chez lord Melvil, à Londres, met aux prises un énorme taureau furieux et un molosse. Dans les *Martyrs du bois de Boulogne*, collection Silzer également à Londres, il montre les pauvres vieux ânes et leurs compagnons d'infortune, les pauvres vieux chevaux, immobiles et songeurs sous les loques d'un abri. Et, un autre jour, il peint les mélancolies comiques de la *Première pipe* chez un petit singe à la frimousse presque humaine.

Rien ne faisait prévoir dans l'école cette forte palette de peintre et ce jeu tout nouveau des colorations pleines appuyées sur une science extraordinaire des valeurs de ton. On était conquis à la fois par la franchise de l'exécution et l'esprit de la composition. Caniches, épagneuls, barbets et mâtins étaient ici des acteurs naïfs qui s'ignoraient *et ne faisaient pas la bête :* leur bêtise, transmise de l'un à l'autre comme un héritage, consolait de notre finesse qui n'aboutit souvent qu'à nous rendre ingrats et pervers. Et ils avaient, sous leur bonté native, cette éternelle beauté des larmes à laquelle le cœur ne résiste pas.

« Je chante les chiens calamiteux, » s'écrie Baudelaire dans un poème en prose écrit en l'honneur du peintre, et il rappelle le royal cadeau du gilet « d'une couleur à la fois riche et fanée, qui fait penser aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin de ce gilet dont le peintre se dépouilla avec pétulance en faveur de l'écrivain, dans la taverne bruxelloise de la rue Villa-Hermosa, où allèrent aussi Bancel, Proudhon et Dickens. Tout le dandysme de Joseph Stevens éclate dans le prix qu'il attache à ce don d'une étoffe rare, et il l'abandonne d'un geste candide comme un pan de pourpre ou quelque précieuse merveille dont le poète lui semblait digne d'apprécier la riche fantaisie.

C'est que lui aussi, et bien avant l'étincelant lexicologue, avait chanté la tristesse des bêtes. Surprise profonde, ce gentleman tiré à quatre épingles qui a poussé si loin la passion de la belle tenue, devait être en peinture l'ami des humbles qui ne font pas toilette. Il n'a pas courtisé les chenils princiers, et la prétentieuse sottise des king-charles, des

levrettes, des carlins n'a que passagèrement sollicité son pinceau. Hé! n'y a-t-il pas chez les chiens la même hiérarchie qu'il y a parmi les hommes? Tout en haut, fleuris, musqués, portant leur toison comme une gloire, ronflent et digèrent en une quiète indolence que ne troublent point les mortelles inquiétudes de la vie, les parasites superbes du financier et des vieilles douairières. Les autres n'entrevoient qu'en rêve les maternelles sollicitudes qui président à ces belles destinées de quadrupèdes heureux et pimpants. C'est, à cette extrémité de l'échelle, un fourmillement noir de détresses et de résignations plus horribles que la douleur. De maigres échines ravinées où les gales mettent, sous les touffes rares du poil, des taches semblables à de la moisissure, des queues jadis ébouriffées comme des panaches et qui, petit à petit déplumées, finissent par n'être plus que de vagues pinceaux ébarbés, des charpentes évidées de squelettes disent bien l'effroyable aventure de ces prédestinés de l'abattoir. Hâves, rabougris, éréné, les yeux emplis de chassies, les naseaux fendus par le gel, sordides et funèbres, ils vont par les rues, comme des âmes en peine, éclaboussant, éclaboussés, sous le piétinement universel. Çà et là ils fouillent les tas, grattent les boues, disputent au crochet des chiffonniers des os aussi maigres qu'eux; et ces rebuts sont encore des festins pour leurs ventres aboyant de faim.

Eh bien! c'est à ceux-là qu'est allé le beau peintre; il les a peints avec leurs pustules et leurs sanies, tels que bien souvent il les vit les soirs où, pénétré de pitié pour le désastre de leurs existences, il les suivait par les ruelles le long des ruisseaux fangeux, sous les pluies d'hiver qui font pleurer les gargouilles.

Il savait bien, le judicieux flamand, qu'il trouverait là des sujets de peinture, autrement dignes de son attention que le spectacle de la banalité bourgeoise qui, chez la gent canine aussi bien que chez les hommes, est la négation de toute poésie; son sûr instinct l'avertissait de ne chercher l'originalité que dans cette canaille où la lutte, la misère, le vice sont plus près de l'état de nature; et cette prédilection a fait de lui un humoriste sensible, j'allais dire un peintre humanitaire. Et pourquoi pas? Wiertz, le wallon, n'a pas mis dans la plus grande de ses apothéoses de l'humanité la centième partie de l'émotion qu'il a fallu à Joseph Stevens pour inventer le moindre de ses souffre-douleurs. Il n'est personne qui, arrêté un peu longtemps devant ce chef-d'œuvre, *Bruxelles au matin*[1], ne sente jaillir ses larmes et ne se promette d'être secourable envers les chiens malheureux.

1. Musée de Bruxelles.

Sans en avoir le dédain, Joseph Stevens a eu l'indifférence des honneurs; et cependant les honneurs sont venus trouver chez lui, on pourrait dire à son chevalet, ce brave homme qui a su garder la droiture et la simplicité du caractère. Médaillé à Paris, à Vienne, à Londres, il appartient aux Académies royales des beaux-arts d'Anvers et de Vienne, et porte à sa boutonnière le ruban de la Légion d'honneur et la rosette de l'ordre de Léopold.

Paris, qu'il a habité longtemps, lui a laissé l'éblouissement d'un voyage en express à travers une fournaise. Bruxelles, au contraire, a toujours eu pour lui le charme des choses aimées dès le berceau; et peut-être n'a-t-il été heureux que lorsqu'il a été rendu à la terre natale.

La vie a passé sur lui sans l'entamer. Il aime les humbles. Tous les dimanches, pendant dix ans, on l'a vu faire deux lieues de chemin, par charité pour une vieille domestique de la famille qui l'avait bercé enfant, et la douceur reconnaissante de son sourire lui semblait préférable à toutes les autres.

CAMILLE LEMONNIER.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Ce, rue Saint-Benoît. — [1448]



UNE DEMEURE SEIGNEURIALE AU XIXe SIÈCLE

LE CHATEAU DE CHANTILLY ET SES COLLECTIONS



Le château de Chantilly possède un ensemble de collections infiniment précieuses : peintures, sculptures, dessins, gravures, manuscrits, livres, etc., dont chacune mérite un examen spécial. Le château lui-même, en reconstruction depuis plusieurs années, est une œuvre d'art de la plus haute importance, soit qu'on l'examine dans ses parties anciennes, soigneusement respectées, soit qu'on l'analyse dans ses parties nouvelles, où l'architecte moderne s'est montré le digne successeur de Jean Bul-

lant. Toutefois, la décoration extérieure et intérieure de ce magnifique édifice n'étant point encore achevée, nous avons dû ajourner une étude qui n'aurait pu être complète. Nos lecteurs ne nous sauront pas mauvais gré sans doute d'avoir, en cette occasion, interverti l'ordre des choses, de leur montrer le contenu avant le contenant, et de les faire bénéficier, sans plus attendre, de la gracieuseté qui a donné libre accès aux collaborateurs de la *Gazette* parmi tant de richesses, avant même qu'elles fussent définitivement classées et placées. L'étude des peintures, dans ces conditions, étant la plus facile, c'est par cette étude que nous commençons.

PEINTURES

I

LES ÉCOLES D'ITALIE

Bien que la collection de tableaux réunis à Chantilly par Mgr le duc d'Aumale soit, avant tout, une collection française, les anciennes écoles d'Italie et du Nord y sont représentées par un certain nombre d'œuvres remarquables. Il est vrai qu'actuellement déposées plutôt qu'exposées, fort à l'étroit, dans ladite salle du Jeu de Paume où elles s'échelonnent comme elles peuvent le long des hautes murailles, ces peintures ne s'y présentent point toutes à leur avantage, mais lorsqu'elles occuperont, dans le château reconstruit, les galeries vastes et bien ajourées où leur sont ménagées avec soin des places spéciales pour chacune, elles y offriront, sans nul doute, un ensemble historique des plus intéressants.

La plupart des peintures italiennes proviennent d'acquisitions, anciennes ou récentes, faites en France, en Italie, et surtout en Angleterre. Les spécimens les plus précieux des écoles primitives ont fait partie de la collection Reiset, qui fut, en 1879, acquise en bloc par le Prince, et qui comprenait 40 peintures de premier ordre. On sait avec quelles précautions savantes, quels scrupules incessants cette collection avait été lentement et patiemment triée; sa marque est une garantie de distinction, de perfection, de pureté. Chacun de ces 40 ouvrages, si petit qu'il soit, a donc pris naturellement une place excellente à Chantilly. Dans le nombre, ceux qu'on aime le plus à retrouver sont peut-être ces panneaux, parfois grands comme la main, où les doux et fiers ouvriers de l'aurore italienne ont fixé les rêves de leur âme enchantée.

Une *Mort de la Vierge,* attribuée à Giotto, montre bien avec quelle prudence ces réformateurs modestes du XIVe siècle se dégageaient peu à

peu du byzantinisme dont ils croyaient simplement élargir les formules vieillies, mais toujours respectées. La composition, simple et grave, est empruntée à quelque Évangéliaire. La Vierge est étendue sur son lit. Près d'elle, Jésus, en habit sacerdotal, reçoit son âme sous la forme d'un enfant emmailloté qu'il soulève des deux mains, qu'il regarde tendrement, qu'il approche de lui, comme s'il l'entendait doucement balbutier. Autour du Sauveur, des anges, vêtus comme lui de chapes brodées, le contemplent, tandis que des deux côtés se rangent, debout ou agenouillés, les apôtres en prière. Le réel et le surnaturel se mêlent naïvement dans l'imagination du croyant et sous le pinceau du peintre. Mais ce qui distingue son œuvre libre de celle qu'eût faite la génération précédente, c'est le vif sentiment de nature et d'humanité qui déjà y perce de toutes parts. L'observation de la réalité transforme et anime la composition traditionnelle en y mettant des attitudes naturelles, des visages parlants, des draperies simples. Dès cet instant, la grandeur future de l'art italien est pressentie et préparée par un incomparable génie. Bien que le *Mariage de la Vierge* nous paraisse, par l'intensité de certaines colorations, par la richesse orientale de quelques draperies, appartenir à un élève de Giotto, peut-être un Siennois, plutôt qu'à Giotto lui-même, il n'en porte pas moins sa haute empreinte et marque bien le point de départ[1].

C'est à l'école siennoise, cette école d'une poésie si particulière qui toujours s'isola pour être libre toujours, qu'il faut rattacher un délicieux *Groupe d'anges dansant* devant le soleil (Coll. Northwick). Avec quelle vivacité joyeuse ces cinq anges, ou plutôt ces cinq jeunes filles aux tresses pendantes, qu'on voit de dos, agitent leurs pieds en courant le long de la balustrade céleste! L'une d'elles mène triomphalement la ronde en sonnant de la trompette. Rien de plus chaste et en même temps rien de plus ardent. Cette alliance de la grâce antique avec la chasteté chrétienne qu'avait rêvée Giotto, la voici trouvée! Au reste, à Sienne, alors même que Florence, en plein xve siècle, s'adonnait exclusivement au naturalisme scientifique, on conserva toujours, dans quelques ateliers solitaires, la tradition d'une poésie moins savante, mais plus délicate. C'est ainsi qu'on y vit fleurir ce charmant rêveur Ansano ou Sano di Pietro (1406-1483) *pictor famosus et homo totus deditus Deo* [2], qui conserva pieuse-

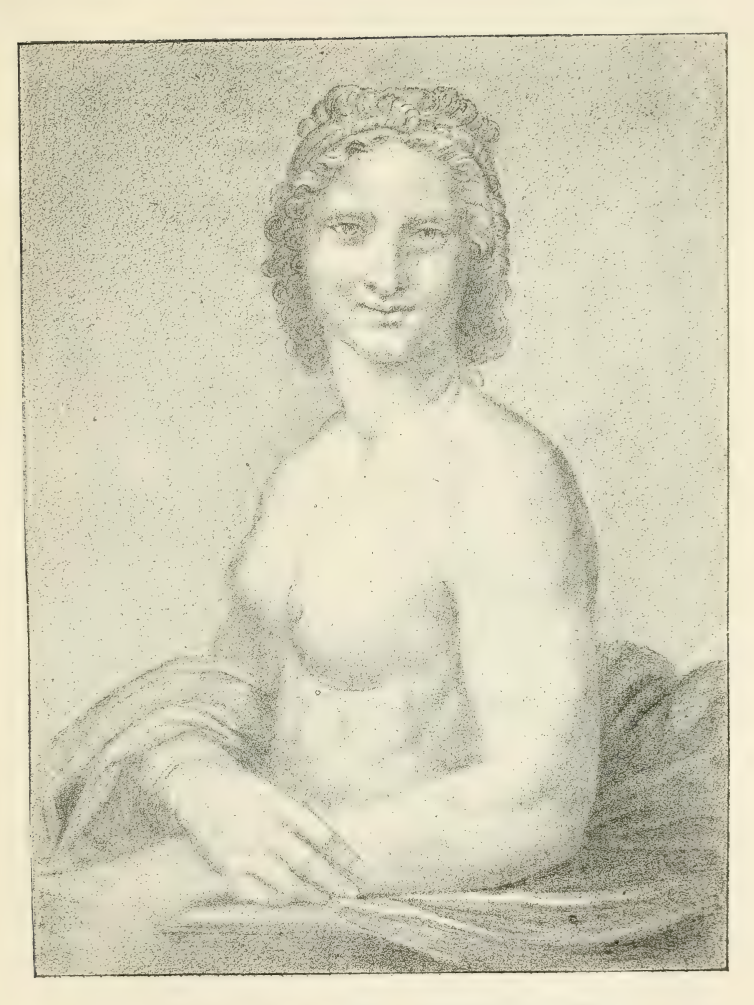
1. Waagen cite une composition semblable, qu'il attribue également à Giotto, comme faisant partie de la collection Davenport Bromley (*Treasures of art in Great Britain,* t. III, p. 374). Le tableau de Chantilly a été acquis par M. Reiset, à la vente Mention et Wagner, en 1841.

2. Expressions de son acte mortuaire citées par Rio, *Art chrétien,* I, 115.

ment le goût des légendes naïves et de la peinture simplement expressive. Le petit tableau qui le représente à Chantilly (Coll. Reiset), le *Mariage de saint François d'Assise avec la Chasteté, la Pauvreté et l'Humilité*, se rattache, pour la délicatesse du sentiment, la piété, la ferveur, à l'âge précédent. A Florence, personne, même les élèves de Fra Angelico, ne concevait plus l'art d'une façon si adorablement enfantine. La recherche des progrès techniques et la vanité de métier commençaient à altérer insensiblement, même chez les plus sincères, la candeur native de leurs visions pieuses. Chez Ansano, la croyance heureuse aux interventions célestes s'exprime encore avec une franchise que rien ne trouble et une grâce timide qui s'ignore. Nous voici même loin de la majestueuse solennité avec laquelle Giotto menait la pompe nuptiale de François et de la Pauvreté sous les voûtes de l'église inférieure d'Assise. Ici, les trois vertus chères au saint populaire de l'Italie, revêtent les formes innocentes de trois « fresches pucelles » descendues d'en haut dans la vallée du Tibre pour offrir leurs mains au bien-aimé. Le saint, qu'un de ses compagnons regarde en extase, passe l'anneau au doigt de la Pauvreté, qu'on reconnaît à ses pieds nus. Rien de gracieusement chaste comme les attitudes des trois Vierges, rien d'humblement ardent comme le geste de François, rien de jeune et de vif comme l'élan rapide par lequel le céleste groupe, représenté une seconde fois sur le même panneau, reprend victorieusement son vol léger vers le ciel. L'exécution, unie et calme, ne porte aucune trace d'effort non plus que l'invention. Les pâles figurines se groupent avec aisance, sur le bois, dans une harmonie douce de couleurs attendries, comme elles sont écloses dans l'imagination sereine du bon Siennois. La charmante reproduction de M. de Mare en donne une juste idée.

Le grand retardataire de Florence, l'admirable, l'unique Fra Angelico, a laissé aussi voler, jusqu'à Chantilly, quelques vives parcelles de son modeste génie. Par quelles aventures ont passé ces deux petits panneaux, le *Saint Marc* et le *Saint Mathieu*, avant d'oublier l'église de Fiesole, où ils accompagnaient, comme décorations de pilastres, la *Vierge entre quatre saints* qu'on y admire encore et dont la *Predella*, qui excitait si vivement l'enthousiasme de Vasari, est devenue un des plus précieux trésors de la National Gallery![1] Ces figurines, arrachées à leur milieu naturel, n'en restent pas moins exquises ; elles sont aussi de celles « *che paiono veramente di Paradiso, nè può chi vi si accosta saziarsi di*

1. *Crowe and Cavalcaselle,* History of painting in Italy, I, 584. — *Vasari,* éd. de Florence, 1848, t. IV, p. 29.



BUSTE DE FEMME, CARTON DE LÉONARD DE VINCI.

(Galerie de Chantilly.)

viderle ». Un *Saint Jérôme au désert*, qui porte aussi le nom d'Angelico, ne peut être attribué qu'à l'un de ses imitateurs. L'expression est fervente encore, mais la rigueur du dessin, la minutie des détails, l'alourdissement du type qui de svelte devient trapu, tout annonce que Giotto s'oublie et que Lippi n'est pas loin.

Le voici, en effet, le Florentin jovial, le moine émancipé, celui qui, l'un des premiers, introduit audacieusement dans la Bible et dans l'Évangile ses contemporains et qui, trouvant le ciel trop haut, en fait descendre les saints étonnés dans les rues bruyantes de Florence. Un merveilleux panneau, tout petit, dont se souviennent les visiteurs de l'Exposition d'Alsace-Lorraine, donne bien la mesure de cet observateur passionné des réalités vivantes, qui sut rester fidèle à la beauté tout en comprenant la laideur, et répandit autour de lui l'ardente curiosité dont son imagination fut toujours agitée. Si l'on n'y trouve plus d'un bout à l'autre cette élévation naturelle, cette ferveur naïve, cette humilité technique qui sanctifient les ouvrages imparfaits des Giottesques, quels accents imprévus, en revanche, quelles notes retentissantes de nature, de passion, de vie, de joie y éclatent avec une savoureuse précision et une attirante variété? Quel grave bourgeois, Prudhomme un peu rogue et grincheux du Mercato Vecchio, a-t-il fait poser devant lui pour le transformer en saint Pierre? Dans quel cloître a-t-il rencontré, lisant son bréviaire, le moine attentif dont il a fait un saint Antoine? Dans quel carrefour a-t-il vu polissonner tous ces *ragazacci*, tous ces *monelli*, aux faces rouges, aux têtes rondes, aux nez retroussés, aux yeux égrillards, aux crins ébouriffés, qu'il a ramassés pour en former le cortège irrespectueux de la Vierge? Ah! que nous sommes loin des diaphanes apparitions de Fra Angelico! Ce n'est souvent que la vérité terre-à-terre, mais une vérité si vivante, si criante, si réjouissante qu'on reste surpris et ravi comme devant la vie même. Joignez à cela que, par un de ces contrastes familiers à cet étrange peintre, la Vierge, au milieu de cette cohue un peu mêlée, la Vierge que nous connaissons, la Florentine pensive, au grand front et aux fines lèvres, celle que Michel-Ange lui-même ne pourra oublier, Lucrezia Buti ou l'une de ses proches, se tient avec une chasteté noble et bienveillante qui fait mieux ressortir la familiarité parfois un peu triviale de son entourage, et vous comprendrez qu'un des propriétaires inconnus de ce petit chef-d'œuvre ait pu gravement inscrire au revers ce véridique adage : *Non è il grande che fa il buono, è il buono che fa il grande.* Il a eu le tort, il est vrai, d'ajouter *Magnum Masacci Opus.* Masaccio n'a rien à voir dans cette affaire, où chaque coup de pinceau précis, résolu, ardent, est une signature éclatante de Lippi. M. Reiset





acquit en 1840, du célèbre expert George, cette peinture que Sergent Marceau avait mal gravée en 1807.

Le plus noble élève de Lippi, l'inquiet Botticelli, a la part plus belle encore. Sa *Vierge* assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus à qui elle offre une rose, date certainement de son meilleur temps[1]. Un bel ange aux longs cheveux, un de ces fins adolescents toscans, aux traits irréguliers et parlants, portant une corbeille de fleurs, regarde le divin groupe avec un de ces mélancoliques sourires, un peu hautains, qui ont succédé aux rires épanouis et indifférents des anges de Lippi. Botticelli n'a pas encore oublié Lippi, mais il l'élève, l'ennoblit, l'épure. Le génie compliqué de Mantegna n'a pas encore troublé de mille incertitudes ambitieuses son âme de Toscan, cette âme claire, lumineuse, vive, qui s'ouvre si vite, trop vite peut-être, à toutes les admirations comme à toutes les sensations. Ce tableau, d'une exécution ferme, d'un style libre, d'une pâte légère et brillante, appartenait autrefois au prince de Salerne.

L'autre Botticelli vient encore de M. Reiset. On en a vu, en 1879, deux très beaux dessins, l'un appartenant à M. Malcolm, l'autre à M. de Chennevières, à l'exposition de l'École des Beaux-Arts. La *Gazette* a reproduit le premier[2]. C'est l'*Automne* ou l'*Abondance*, cette svelte et souriante figure, si gracieusement ajustée dans ses voiles diaphanes, qui marche, triomphante comme une Vénus émergeant des eaux, légère comme un ange ailé des Annonciations, entraînant après elle des enfants gourmands et joyeux. Entre le dessin de M. Malcolm et le tableau du duc d'Aumale, il y a toutefois de notables différences. Dans la peinture, la figure s'est redressée, elle marche au lieu de courir; moins souple et moins vive, elle a pris plus de noblesse et plus de gravité. La main droite qui tombait et portait une corne d'abondance (mal indiquée d'ailleurs, et comme déjà effacée), s'est relevée pour soutenir sur la tête une énorme corbeille de fleurs et de fruits qui donne de l'équilibre à la composition. L'ajustement, si délicieusement bizarre, a subi aussi quelques changements qui, à notre gré, sont moins heureux. Il semble que quelques années se soient écoulées entre le travail si vif et si poétique du dessinateur et le travail réfléchi du peintre, que soutient et que trouble à la fois un souci plus sérieux de l'expression symbolique. C'est ainsi que les gamins, si naturels et si gais, de l'esquisse, se sont

1. Rio considère ce tableau comme un de ceux qui ont précédé immédiatement les deux *Vierges écrivant le Magnificat* du Louvre et des Uffizii. (*Art chrétien*, II, 479.)

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, XIX, 518.

changés en deux façons de Silènes en bas-âge, qui titubent, avinés, les jambes ballantes, le ventre gonflé, la face grimaçante, aux deux côtés de la déesse nourricière[1]. Celle-ci, calme et indifférente comme la Nature, traîne du bout du doigt l'un de ces jeunes ivrognes presque endormi et prêt à laisser tomber sa flûte, tandis que l'autre, plus allumé encore que son camarade, empêtré dans les raisins et les pampres, chante et gesticule en roulant sur ses maigres épaules sa tête bouffie de petit vieux que menace un serpent enroulé à son bras[2]. Les intentions allégoriques et morales se sont accentuées aux dépens de la grâce. Telle qu'elle est, pourtant, la figure est exquise, d'un style singulièrement fier et d'une puissante exécution.

Une œuvre plus complète encore, d'une intégrité admirable, que MM. Crowe et Cavalcaselle attribueraient volontiers à Botticelli, dont la grâce fière et douce y semble, en effet, respirer, est le magnifique portrait de *Simonetta Vespucci*, que M. Reiset restitue à Andrea Pollajuolo. Quel qu'en soit l'auteur, c'est un des plus parfaits spécimens du beau style florentin, tel qu'il se précisa et s'agrandit sous l'impulsion de ces peintres-orfèvres dont la main était si sûre et l'intelligence si haute, alors qu'il unit au sentiment le plus incisif de la réalité, le goût le plus délicat dans ses conceptions poétiques. Cette fois, nous avons toutes chances de contempler le portrait authentique de cette célèbre Simonetta, d'origine génoise, mais qui habita Florence où elle épousa un Cattani, et qui fut aimée par Julien de Médicis. L'inscription est peinte en pleine pâte : SIMONETTA JANUENSIS VESPUCCIA ; le tableau se trouvait encore chez les Vespucci lorsque M. Reiset l'y acheta. Donc, point de doute. Mais, dans ce cas, la *Simonetta* de la Galerie Pitti, celle que Vasari avait vue dans la collection des Médicis, ne serait donc qu'une Simonetta apocryphe? A vrai dire, on l'a toujours un peu pensé. Le type maigre et sec, assez disgracieux, du visage, la simplicité extrême, ou, pour mieux dire, le négligé de la toilette, qui donnent à cette longue figure, d'un caractère si saisissant, toute l'apparence d'une honnête, intelligente, mais un peu sèche bourgeoise, ne répondent guère à l'idéal qu'on se pouvait faire de cette jeune femme, élégante et mondaine, aussi spirituelle que belle, courtisée par la société la plus lettrée de l'Italie, qui mourut jeune et accueillit la

1. C'est sans doute la laideur si expressive et si hardiment accusée de ces figures qui permit à Selvatico de s'y tromper et d'attribuer, en 1840, ce tableau à Mantegna, dont l'influence y est d'ailleurs marquée. L'*Automne* se trouvait alors chez M. Baldeschi, marchand, qui disait l'avoir reçue de Mantoue.

2. Vasari, t. V, 193.

mort par un sourire. Le tableau de Pollajuolo, au contraire, transforme déjà la belle Génoise en déesse, comme le faisaient, dans leurs vers, Pulci et Politien, sans qu'il soit possible de mettre en doute l'exacte ressemblance avec un dessinateur de cette imperturbable rigueur. En buste, les seins nus, sa fine épaule à demi-couverte d'une écharpe orientale, allongeant son blanc col de cygne dans une attitude un peu fière



FRAGMENT DE CARTON, PAR RAPHAEL (DESSIN DE M. F. GAILLARD).

(Galerie de Chantilly.)

qui rappelle, avec moins de gravité, pour la disposition générale, le beau bas-relief de Donatello, qui est passé de la maison Valori chez M. Vaughan[1], Simonetta, légèrement souriante, dresse son vif et délicat profil dans un ciel chaud et nuageux, au milieu d'une campagne grande ouverte, semée de bouquets d'arbres. Sa chevelure, ingénieusement tressée, où s'entrelacent les velours et les perles, offre tous les raffinements de la co-

1. *Borghini,* Il riposo, 259. — *Perkins,* Sculpteurs italiens, I, 183.

quetterie la plus savante. A son collier d'or s'enroule un serpent noir, symbole de sagesse, auquel le peintre a donné, comme l'orfèvre, les couleurs de la vie. Là, nous pouvons enfin reconnaître la ravissante nymphe des ***Stanze por la Giostra :*** « Blanche elle est, blanche est sa robe, peinte pourtant de roses et de feuilles. La chevelure annelée de sa tête d'or descend sur son front humblement superbe. La forêt lui rit alentour et, tant qu'elle peut, endort son souci. Son allure est royalement avenante et pourtant, d'un froncement de cils, elle apaise les tempêtes. Ses yeux resplendissent d'une douceur sereine où tient Cupidon ses flambeaux cachés. L'air autour d'elle devient calme lorsqu'elle y porte ses regards amoureux.... C'est Thalie, si elle prend en main la lyre; c'est Minerve, si elle prend en main la lance; si en main elle a l'arc et à l'épaule le carquois, tu pourrais jurer que c'est Diane la chaste[1]. »

La sûreté du dessin, la franchise du coloris, la clarté de l'exécution, donnent à cet ouvrage hors ligne, d'un accent ému, une saveur extraordinaire. Le XV[e] siècle florentin, avec son vif amour de la beauté expressive, son sens curieux et délicat des harmonies vivantes, sa science hardie et profonde, sa noble force d'idéalisation, rayonne tout entier dans ce portrait de patricienne divinisée.

Quand on quitte ce chef-d'œuvre, pour ne pas déchoir, il faut aller droit à Léonard et à Raphaël. Léonard, comme peintre, n'est représenté au Jeu de Paume que par une tête, fort élégante, de jeune femme au doux sourire, dont une restauration imprudente semble avoir par malheur, affadi le caractère. Mais comme dessinateur il s'y présente avec un carton déjà exposé à l'École des Beaux-Arts qu'on peut considérer, suivant l'expression de M. de Chennevières, comme « un morceau tout

1. *Poliziano.* Poesie Italiane. Stanze cominciate por la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero di Medici. Libro Primo. St. 37 à 55. — Les vers italiens sont exquis, sonores, clairs, purs, tout à fait dignes d'illustrer la peinture. On trouve encore, dans les œuvres latines de Politien, quatre épigrammes sur la mort prématurée de Simonetta. Une d'entre elles célèbre son courage souriant devant la mort. La plus connue tout à fait dans le goût païen du temps, est celle-ci :

Dum pulchra effertur nigro Simonetta phoretro
    Blandus et exanimi spirat in ore lepos.
Nactus Amor tempus quo non sibi turba caveret,
    Jecit ab occlusis mille faces oculis.
Mille animos cepit viventis imagine risus,
    Ac morti insultans : « Est mea, dixit, adhuc,
Est mea, dixit, adhuc ; nondum totam eripis illam
    Illa vel exanimis militat ecce mihi. »
Dixit, et ingemuit ; neque enim satis apta triumphis
    Illa puer vidit tempora, sed lachrymis.

(*Aug. Politiani Opera.* Basileæ, 1553.)

à fait capital[1] ». Cette jeune femme n'a pas pris seulement à l'Antiquité les torsades et les tresses de sa chevelure. La beauté souple, calme et ferme de son torse nu, que semble avoir modelé un sculpteur de l'Attique, en ferait une fille sereine de la Grèce, si le mystère intelligent de ses regards profonds et de ses lèvres frémissantes ne révélait une âme plus passionnée et plus inquiète. C'est toujours le type inoubliable qui ensorcela toute l'École lombarde. Bernardino Luini, en particulier, n'échappa jamais au servage délicieux de cet immuable sourire, le prêtant toujours, ce sourire, à ses Jésus aussi bien qu'à ses Vierges, comme on en a ici même un charmant exemple. Son enfant *Jésus, sauveur du monde*, d'une conservation si rare, d'une exécution si précieuse, d'un sentiment si délicat (Coll. Fonthill-Abbey, L. Nieuwenhuys, F. Reiset), petit Dieu pensif et bienveillant, n'est-il pas le petit-fils de cette belle créature, si affable et si attirante, que nous venons de rencontrer, proche parente elle-même de la grande Joconde? On retrouve encore la même parenté dans un *Presepio* plus important, où l'enfant joue avec une draperie en regardant sa mère, et qui porte aussi le nom de Luini; malheureusement, d'anciennes restaurations ont sensiblement altéré le caractère de cette intéressante composition. Le faire libre et naïf du doux Milanais n'a été respecté qu'en des parties secondaires par les empâteurs convaincus et les savonneurs enragés qui se sont livré des combats violents sur ses ruines. Cependant, cette âme tendre est si forte qu'elle soulève l'épaisseur de ces injurieux obstacles et qu'elle exhale encore, à travers ces débris, un reste de parfum doux à respirer !

Quant à Raphaël, on sait qu'il est représenté à Chantilly par un des ouvrages de sa jeunesse les plus authentiques et les plus exquis, par la fameuse *Vierge de la Maison d'Orléans* qui, après bien d'étranges pérégrinations, a fini par rentrer, en 1869, dans la famille qui lui avait donné son nom au XVIIe siècle. M. Charles Blanc a décrit et analysé, dans ce recueil même, à propos de la vente Delessert, ce petit chef-d'œuvre de poésie et de peinture, avec un enthousiasme si éclairé et une émotion si communicative qu'il serait inutile, autant que dangereux, d'y revenir. M. Gaillard, à la même époque, l'a gravée, pour la *Gazette*, d'une pointe légère et vive, avec le succès que l'on sait. M. Paliard, de son côté, a donné, plus tard, une réponse concluante à certaines assertions de Passavant touchant l'intégrité de la peinture. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à ces deux articles et à la gravure[2], en nous

1. *Les Dessins des maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 516.)

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. Ier, 106 et seq.; t. XIII, 209 et seq.

réjouissant, pour notre compte, d'avoir pu de nouveau respirer à loisir le charme toujours frais du génie en sa fleur dans une de ses œuvres les plus naturellement écloses.

Deux fragments de cartons, des *Jeux d'enfant*, d'une vivacité gracieuse et d'un faire délicat, quoique encore timide, appartiennent aussi à la période florentine. L'inspiration de l'antiquité y laisse transparaître l'enseignement de Pérugin. L'invention en est charmante et la disposition symétrique. La composition décorative se développait sans doute aux deux côtés d'un ornement portant un écusson, dont les pieds et la crête en volute dépassent un peu les bords des papiers dépecés. Deux *bambini*, montés sur des sangliers, la lance au poing, le bouclier au bras, s'élancent, pour commencer un tournoi, tandis que deux de leurs camarades les excitent du geste et de la voix. Deux autres, les hérauts d'armes, restent au fond, debout, tenant à la main des hampes où flottait quelque bannière. Sur la droite, un enfant, frappant du poing le sanglier, est coupé de haut en bas, à mi-corps; au dessus de lui, sur un piédestal, on voit deux pieds qui portaient un autre enfant. Ce dernier devait jouer le rôle du juge du camp, car vers lui sont tournés les yeux du héraut d'armes. Tout ce petit monde, de la plus parfaite nudité, est déjà plus potelé, plus hardi, plus vif que les enfants de Pérugin, dont ils conservent pourtant, avec l'air de famille délicat et retenu, un certain clignotement d'yeux que perdront bientôt les petits Jésus et les petits saints Jean du Sanzio. Ceux-ci auront l'œil mieux ouvert et le regard plus ferme.

Les trois autres fragments de cartons, qui ont servi pour une tapisserie du « *Jésus donnant les clefs à saint Pierre* » sont traités, au contraire, dans la manière la plus ample du maître. Ce sont huit têtes d'apôtres à la pierre noire, très largement lavées d'aquarelle et de gouache, de véritables peintures, où l'on doit voir, sinon la main unique de Raphaël (la retrouve-t-on bien dans le carton d'Hampton-Court que ces fragments répètent?), mais certainement la main d'un de ses collaborateurs les plus convaincus, Penni ou Jules Romain, agissant sous ses yeux et peut-être avec son aide. Rien de plus hardi, de plus libre, de plus puissamment expressif que ces vigoureux dessins, où la haute compréhension de l'âme humaine, qui fut une des forces les plus surprenantes du génie de Raphaël, se manifeste en des traits si variés, passant de l'extase candide à l'exaltation fanatique, avec une franchise qui n'hésite jamais et une aisance que rien ne trouble. La *Gazette* reproduit deux de ces cartons, qui, avant d'arriver à Chantilly, ont appartenu à M. Reiset, à M. Herz de Londres, au graveur en médailles, Bœhm de

Vienne, au comte de Fries, qui les avait achetés d'un sieur Poggi, moyennant une rente viagère de 500 florins[1].

C'est toujours plaisir de voir un homme de génie marchant au milieu de son cortège, amicalement mêlé à ses précurseurs et à ses successeurs, à ceux qui l'ont deviné et à ceux qui le commentent, dans le rayonnement expansif d'une gloire qui les éclaire tous. Le Pérugin, lui aussi, est à Chantilly. Sa *Vierge entre saint Jérôme et saint Pierre*,



FRAGMENT DE CARTON, PAR RAPHAEL (DESSIN DE M. F. GAILLARD).

(Galerie de Chantilly.)

sans pouvoir passer pour l'un des chefs-d'œuvre de ce maître trop productif, porte dignement sa marque incontestable, sinon sa signature. La Vierge, un peu triste, assise sur un grand trône à dais, devant une balustrade de marbre, tient le petit Jésus sur son genou gauche. Sa main longue et fine est d'un dessin délicieux. Les deux Saints, qui se tiennent debout à ses côtés, sont comme elle des types connus, mais qu'on revoit toujours volontiers, lorsqu'ils sont dessinés et peints avec

1. Passavant, *Raphaël d'Urbin*, t. II, p. 478; Waagen, *Art Treasures in Great Britain*, t. II, p. 384.

cette pénétrante finesse que le rusé compère réservait toujours pour les têtes et, suivant le prix, pour les mains de ses figures. Ce tableau provient de la collection de lord Northwick.

L'*Annonciation* par Francesco Francia est un des meilleurs spécimens de ce maître consciencieux. Waagen, qui l'admira en Angleterre chez le même lord Northwick et MM. Crowe et Cavalcaselle qui l'examinèrent en France, chez M. Reiset, croient pouvoir lui assigner, comme date, la meilleure période de Francia, celle qui va de 1490 à 1500, pendant laquelle, débarrassé des timidités de l'orfèvre, animé par les succès de Pérugin, il sut unir, dans ses pieux ouvrages, à la plus grande pureté d'imagination la plus chaleureuse clarté de coloris. Il serait intéressant de savoir pour quel couvent fut exécutée cette composition, dans laquelle un carme, saint Albert le Grand, tient à gauche une place aussi importante que la Vierge à droite. Chacun des deux personnages reste d'ailleurs étranger l'un à l'autre ; le saint, les yeux de face, une croix à la main, écrase d'un air paisible un petit démon femelle à queue velue et à griffes qui se tord sous ses pieds, tandis que la Vierge, un livre à la main, sous une magnifique colonnade, lève chastement ses yeux attendris vers un ange qui descend du ciel, au dessus de la tête du saint. L'ange messager est lui-même suivi, de loin.par un petit Père Éternel entouré de nuages. Toutes les figures, surtout les deux principales, sont menées d'un bout à l'autre avec une merveilleuse sûreté de main et une grande intensité d'émotion contenue. Elles se modèlent d'ailleurs harmonieusement dans l'air vif et frais d'un paysage tranquille où cheminent au loin quelques moines, le long des tertres herbus, entre des arbres minces au léger feuillage.

Jules Romain, Perino del Vaga, Francesco Penni, Pellegrino da Modena représentent l'école de Raphaël. On peut, ce semble, attribuer hardiment au premier un magnifique *Portrait de Dame romaine*, d'une vigueur de style et d'une ardeur d'accent tout à fait remarquables. La dame est très brune, charnue et robuste, haute en couleur, avec de grands yeux à la Fornarina, hardis et enflammés, des lèvres épaisses et sanguines, coiffée superbement d'une façon de turban emplumé. Richement vêtue, elle laisse voir sa chemisette brodée d'or et passementée de noir, décolletée en carré, et se drape dans un ample manteau verdâtre à revers mordoré. Elle s'appuie sur une balustrade de pierre et, de sa main forte et grasse, joue d'un éventail de plumes suspendu à son cou par une double chaîne d'orfèvrerie. La peinture, épaisse et solide, s'empâte dans les fermes contours avec une résolution un peu brutale, qui ne messied pas au caractère masculin de cette figure dominatrice.

La *Sainte Famille*, de Perino, del Vaga, chargée de repeints, accuse une main moins sûre et un tempérament plus incertain. La Vierge est assise sur un banc de marbre, elle tient un livre dans la main, tandis que le Bambino, posé sur son genou droit, la regarde tendrement en lui jetant les bras autour du cou. Dans l'ombre, à droite, le saint Joseph accoutumé s'appuie sur son bâton. La composition est toute raphaëlesque, mais les types sont modifiés. La Vierge s'allonge, se rétrécit et déjà se manière dans la tenue comme dans l'ajustement. Cependant l'allure générale reste noble et l'exécution, vive et soignée, quoique un peu poussée aux rouges brûlés dans les visages, sent encore son peintre de haute lignée.

L'autre *Sainte Famille*, attribuée avec vraisemblance au Fattore, est une œuvre bien supérieure. C'est une répétition de cette *Vierge de Lorette* dont l'original traversa les aventures les plus bizarres et qui est aujourd'hui égaré sinon définitivement perdu. On sait que le Musée crut deux fois le posséder: une première fois, sous l'Empire, lorsqu'un panneau représentant ce sujet passa du Palais Braschi dans le Musée Napoléon; une seconde fois, sous la Restauration, en 1816, lorsqu'on acheta à M. de Scitivaux, celui qui figure actuellement dans la grande galerie (n° 378 du catalogue de 1877). Mais les deux exemplaires furent reconnus successivement pour apocryphes. Le premier, qui ne devait pas être sans mérite puisqu'on l'avait pu substituer à l'original que possédait, en effet, le prince Braschi, fut en 1820 envoyé, avec quelque dédain, dans la petite église de Morangis (Seine-et-Oise). Le second a été inscrit par M. Villot au nombre des copies et gardera cette place; nous n'hésitons pas d'ailleurs à le considérer comme inférieur à l'exemplaire que possède Mgr le duc d'Aumale. Ce dernier, dans certaines parties, notamment dans la figure du Bambino, est d'une exécution légère, vive, transparente, qui rappelle de bien près les fins morceaux du maître et décèle une main toscane qui ne s'est point encore alourdie. On peut saisir même un certain contraste entre le dessin, d'une noblesse fière et large, qui appartient bien au Raphaël de la période romaine, et la peinture, d'un faire plus doux et plus mince, qui retient encore quelque légèreté de la période florentine. Il semble qu'on ait affaire à un élève merveilleusement intelligent, écrivant en toute liberté mais avec quelque timidité, sous la fière dictée d'un maître qu'il a peine à suivre; ce contraste même nous semble une garantie de haute provenance. N'est-ce pas seulement dans l'atelier de Raphaël, d'où sortaient souvent à la fois plusieurs exemplaires de ses ouvrages disputés, que pouvaient se manifester de telles singularités d'exécution? Il n'est point

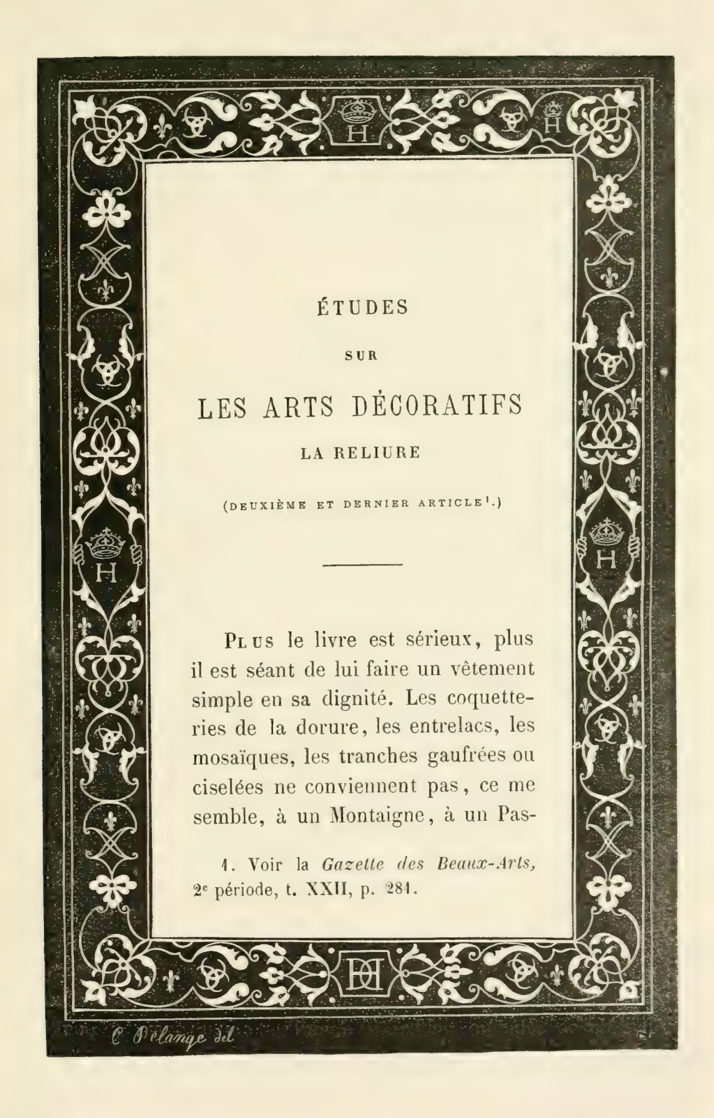
impossible, d'ailleurs, que le dessin soit d'une autre main que la peinture; le fait ne serait pas nouveau. Nous laissons la chose à décider à de plus clairvoyants. En tout cas, ce n'est point là le travail d'un copiste étranger au maître. En l'attribuant à Francesco Penni, ce Florentin fidèle, si naturellement imprégné de son génie qu'on l'admira toujours, même après la séparation des disciples, pour la *bonissima gratia* et la constance avec laquelle il cherchait la *perfezione delle cose*, on ne s'éloigne guère, nous le croyons, de la vérité.

Quant à Pellegrino da Modena, on ne peut lui en demander tant. Il travailla d'ailleurs assez tard avec Raphaël, et garda toujours l'empreinte de sa première éducation. Le petit tableau, très étudié et très soigné, qui lui est attribué, rappelle, par les attitudes, les airs de tète, les détails d'exécution Fra Bartolommeo plus que Raphaël. C'est une composition complète, la réduction peut-être d'un ouvrage de plus grandes dimensions. La scène représente un intérieur de palais dont la porte centrale ouvre son large cintre sur une campagne étendue, où l'on aperçoit, près d'un château, des hommes qui se préparent à lutter ou à tirer de l'arc. De chaque côté, sur les premiers plans, dans cette riche architecture, sont rangés trois saints : à gauche, saint Sébastien, saint Étienne et saint Jean; à droite, sainte Lucie, saint Thomas d'Aquin, saint Antoine; au milieu, s'enlève dans un nuage, la Vierge en gloire, emportée par des angelots et des chérubins, tenant le Bambino assis sur son genou droit. Deux anges nus et jouant de la mandoline la précèdent dans le ciel. La disposition des groupes est heureuse, l'expression des figures naturelle, l'exécution précise et fine. Si l'on sent qu'on s'éloigne des vrais maîtres, c'est à quelques froideurs de dessin et de coloris, mais ces froideurs annoncent déjà que les grandes lumières vont s'éteindre et que l'heure indécise approche où le métier pourra se prendre pour l'art.

GEORGES LAFENESTRE.

La suite prochainement.





ÉTUDES

SUR

LES ARTS DÉCORATIFS

LA RELIURE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

Plus le livre est sérieux, plus il est séant de lui faire un vêtement simple en sa dignité. Les coquetteries de la dorure, les entrelacs, les mosaïques, les tranches gaufrées ou ciselées ne conviennent pas, ce me semble, à un Montaigne, à un Pas-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXII, p. 281.

cal, à un Bossuet. Les philosophes, les moralistes, les docteurs en théologie ou en droit, seraient surpris de voir leurs œuvres habillées de tons voyants, enjolivées de dentelles, ornées de fleurs à la Grolier. Les anciens maîtres de la profession l'avaient senti quand ils inventèrent tout exprès pour les écrivains de Port-Royal la reliure *janséniste*, qu'on a souvent appliquée depuis aux ouvrages austères. Un ton noir ou un ton brun, raisin de Corinthe, pas de dorures, tout au plus quelques filets à froid, une peau de chagrin non écrasée ou du maroquin non poli, une tranche-file unie et sombre : voilà quels sont les traits distinctifs de la reliure janséniste.

Sans tomber dans l'excès du renoncement, on peut et il faut donner un certain air de sévérité, ou de gravité, du moins, au vêtement des livres qui élèvent la pensée, qui réconfortent l'esprit. Il est délicat, sans doute, le rapport de convenance à saisir entre le caractère de la reliure et celui du livre. Pour peu que l'on ait du goût, on sentira qu'il ne faut rien serrer de trop près en ces sortes d'analogies. On cite un amateur anglais qui, prenant au pied de la lettre le conseil que donne le simple bon sens d'assortir l'habillement à la chose habillée, avait fait ciseler des cuivres ou comme disent les relieurs, des *fers*, représentant des figures symboliques, par exemple un bonnet de la liberté, un caducée, une chouette, un trident, des palmes, des couronnes, des aigles, des masques comiques et tragiques. Ces figures diverses, imprimées sur le plat des reliures de cet amateur, servaient à distinguer ses livres avant même qu'on les ouvrît. Le caducée était réservé pour les œuvres des orateurs, le trident et les aplustres pour les livres concernant la marine et la navigation, et l'oiseau de Minerve était estampé sur les écrits des philosophes. Les masques étaient frappés, cela va sans dire, sur les livres de littérature dramatique, et, dans sa logique inexorable, notre amateur faisait appliquer sur la reliure des ouvrages de médecine les attributs d'Esculape, le serpent enroulé autour d'une baguette ou d'une patère.

En toute chose, le goût est inséparable du sentiment de la mesure, et de même que le secret d'ennuyer est celui de tout dire, de même il y a quelque chose de pédantesque et de désobligeant pour l'esprit dans l'étalage d'une érudition facile et par cela même banale.

On ne peut mieux comparer cette sorte d'affectation qu'aux fantaisies de certains autres amateurs, qui, pour marquer une connexion entre la couverture du livre et son contenu, cherchaient une fine allusion dans le choix des peaux dont ils faisaient recouvrir les cartons de leurs reliures. Le bibliophile Frognall Dibdin (dans son *Voyage bibliographique* traduit par Licquet et Crapelet) parle d'un Livre sur la chasse qui avait

été intentionnellement relié en peau de cerf, d'une Histoire de Jacques II, par Fox, qui était couverte en peau de renard, parce que *fox*, en anglais, signifie renard, et d'un Traité d'anatomie que le docteur Asken avait fait relier en peau humaine.

Ce sont là de pures excentricités. Mais l'abus d'une chose ne doit pas empêcher qu'on en use avec discrétion. Puisque la reliure est l'habit du livre, il doit en être de cet habit comme du costume qui distingue les nations en général et, en particulier, les diverses conditions dans chaque pays. Le costume est plus que l'habillement du corps : il est aussi le vêtement des idées. Or cela doit être vrai surtout de la reliure, qui revêt justement les idées écrites, les sentiments imprimés. Autrefois, il est vrai, les costumes étaient plus variés qu'aujourd'hui, non seulement de peuple à peuple, mais d'homme à homme. Cependant, il y reste encore assez de différence pour qu'on les imite dans l'habillement des livres. Il y a tant et tant de manières de nuancer des reliures qui paraissent devoir être semblables, étant faites avec les mêmes éléments : du cuir et de la dorure !

Et d'abord, un moyen de varier les caractères de la couverture, c'est la couleur du cuir. La basane, le veau, le chagrin, le maroquin sont susceptibles de recevoir toutes les teintures qui réussissent sur la laine et la soie, mais les plus variées et les plus riches se donnent au maroquin. Par la mise en couleur des peaux de bouc, de chèvre, de menon, de bouquetin, on obtient des maroquins rouge, vert myrte, bleu de ciel, bleu de roi, indigo, vert de mer, vert olive, vert anglais, tirant sur le soufre, violet, gris de souris, gris perle, Lavallière foncé, Lavallière clair, c'est-à-dire jaune plus ou moins brun, orangé, bouton d'or, citron, grenat, tête de nègre... Le cuir de Russie, peau de phoque, teint en rouge amaranthe avec du sandal odorant, n'a pas ordinairement d'autre couleur; mais combien est précieuse cette odeur aromatique, s'il est vrai qu'elle éloigne les insectes, les bruches et les vers qui s'attaquent à la couverture des livres ! Comment ne pas attacher de prix à un livre qui, avant d'intéresser l'esprit, intéresse à la fois les yeux, l'odorat et le tact !

J'allais dire aussi les oreilles, car il y a des reliures à musique, de même qu'il y a des tableaux-pendules ! Vous ouvrez un album dont la couverture contient dans un épais bizeau une boîte à musique : à l'instant même, le cylindre s'échappe, les lames du peigne métallique reçoivent le frottement voulu et vous entendez une valse ou une cavatine dont les sons paraissent sortir de la muraille. Aux quatre angles du plat extérieur se trouvent des clous qui semblent placés là pour protéger la couverture par leur saillie, et qui en réalité dissimulent l'entrée des

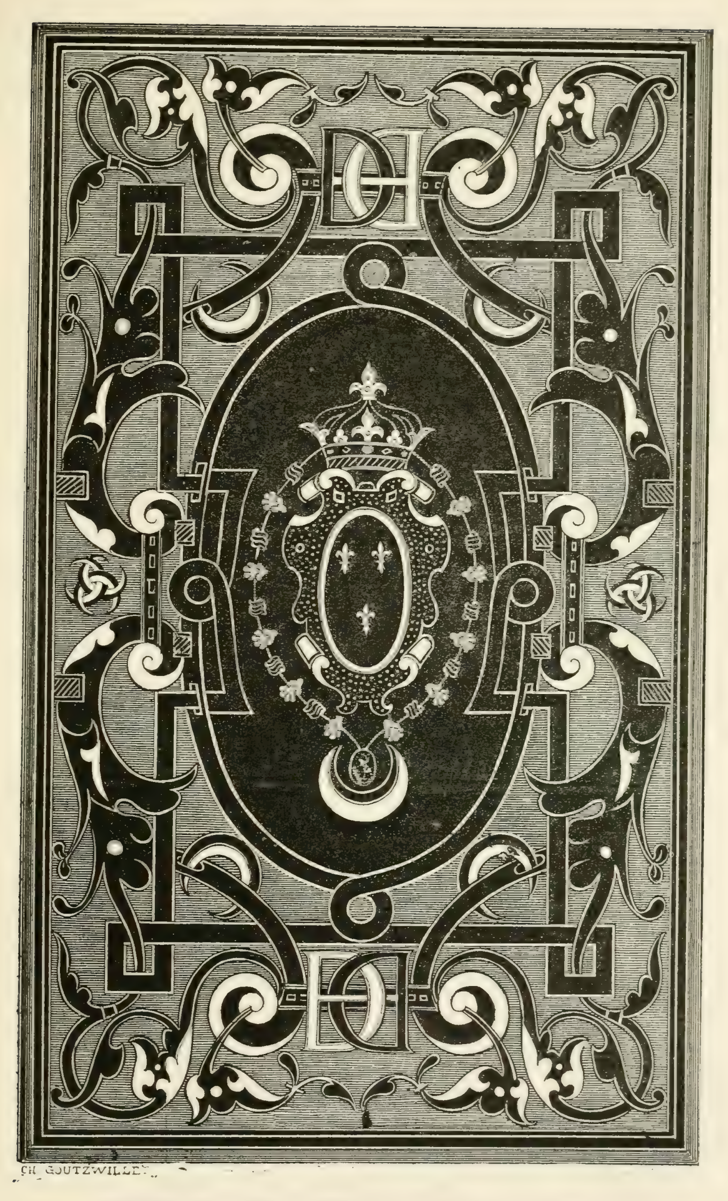
clefs par où se remonte l'appareil quand le cylindre est à bout de course. Mais ce sont là encore des excentricités puériles, étrangères à l'art de la reliure. L'excellence de l'exécution ne doit jamais être sacrifiée à de pareils tours de force.

Pour ce qui est de la couleur des peaux, le relieur ayant à sa disposition des tons clairs ou sombres, brillants ou sévères, des rouges exaltés ou rompus, des jaunes intenses ou légèrement verdis, des bleus froids, des verts tendres ou profonds, des violets sourds, sans parler des nuances qui varient les expressions de gaieté ou d'austérité, de richesse ou de modestie, propres aux couleurs, peut exercer son goût dans le choix des teintes convenables au caractère du livre. Vient ensuite la dorure qui s'applique à la tranche et au cuir.

La dorure sur tranche est susceptible de quelques variantes. On la fait unie ou ciselée, avec ou sans marbrure, quelquefois sur peinture. La plus simple est à notre avis la meilleure, parce qu'elle ne présente aucun relief, et que tout relief arrêtant la poussière est de sa nature salissant. Pour qu'il soit facile, en réalité comme en apparence, de tourner les feuilles, il faut que la tranche soit unie, et cela suffit pour condamner la tranche ciselée, qui a pour effet de rendre raboteux ce qui doit être lisse, et qui fait ressembler le livre, quand il est fermé, à une boîte contenant un autre livre.

Mieux avisés furent les anciens relieurs, lorsqu'ils inventèrent de marbrer la tranche, dans la pensée que cet ornement empêcherait les taches d'être aussi visibles, pendant que la dorure donnerait de la force aux arêtes des feuillets; quant aux dessins compliqués et coloriés, tels que paysages, fleurs ou figures que l'on imprimait avec un fer chaud sur les tranches, ce sont d'inutiles enfantillages et l'on a bien fait d'y renoncer, par la raison que lorsqu'on a les yeux sur la gouttière d'un livre, c'est qu'on veut l'ouvrir, et le plus pressé alors est de satisfaire l'esprit.

C'est un art délicat que celui du doreur sur cuir. Un petit nombre de fers lui suffit pour changer à l'infini ses dessins. Il peut à volonté, au moyen de combinaisons toujours nouvelles, frappantes par la répétition, ou variées par l'alternance, régularisées par une rigoureuse symétrie ou bien librement disposées dans un apparent désordre, il peut, disons-nous, composer de grandes dentelles dans le genre de Duseuil, qui fut un des plus habiles relieurs du XVIIe siècle, ou former ces ornements au pointillé, que les gens du métier appellent *mille points*, et dans lesquels excellait Legascon, qui fut le relieur d'Anne d'Autriche et du magistrat bibliophile Habert de Montmort, ami de Molière. Le doreur sur cuir a donc vingt manières de changer la disposition de ses petits


CH. GOUTZWILLER

RELIURE AUX ARMES, CHIFFRES ET EMBLÈMES DE HENRI II.

Exemplaire d'un « De Republica », d'Aristote. Paris, 1543. — (Bibliothèque nationale.)

fers. Tantôt il les range autour d'un vide rond ou ovale ; tantôt il les circonscrit d'une bordure cernée de filets, laissant au milieu du plat un parallélogramme de maroquin uni ; quelquefois la dentelle, au lieu de se terminer en onglets, s'arrondit aux angles et forme une couronne elliptique. Lorsqu'il a des armes à figurer sur le plat ou un emblème demandé ou un monogramme, il les imprime à la presse ; mais il pousse à la main les petits fers.

De jolis ornements peuvent être dessinés sur le maroquin avec de simples filets, soit qu'on les trace sur l'or, soit qu'on les pousse à froid, c'est-à-dire sans dorure, soit qu'on entremêle des filets dorés avec des filets mats, soit qu'on les combine entre eux avec du maroquin de diverses couleurs, soit enfin que dans les figures géométriques, formées par des filets, on introduise des ornements qui sont rayés de hachures, d'un flanc à l'autre, et que l'on nomme filets *azurés*, mot emprunté du blason, dans lequel on représente l'azur par des lignes couchées horizontalement.

Mais quel que soit le genre d'ornement que l'on préfère, il importe, quand on y veut mettre le cachet d'une époque, de bien connaître le style décoratif des miniatures ou des imprimés du temps où vécut l'auteur du livre.

S'agit-il d'un incunable? — on est convenu d'appeler incunables tous les livres publiés au xve siècle, depuis 1453, date de l'invention de l'imprimerie, jusqu'en 1500 — les modèles ne manquent pas et l'on peut les choisir parmi les reliures du xve siècle, car les premiers bibliophiles, et le plus illustre de tous, Mathias Corvin, roi de Hongrie, faisaient relier leurs imprimés comme on reliait les manuscrits avant l'invention de l'imprimerie, avec des fermoirs, des peintures sur les plats, des dorures, des gaufrures, des émaux, des pierreries. Mathias Corvin, avait la passion des livres, et n'en posséda pas moins de cinquante mille, dans sa bibliothèque, à Bude, qui fut pillée et en partie brûlée par les Turcs, en 1526, et dont les livres échappés aux flammes furent embarqués sur le Danube et portés au sérail, où ils sont peut-être encore.

Au xvie siècle, deux Italiens, hommes de goût, Michel et Thomas Maïoli, et après eux, Jean Grolier, qui fut trésorier général de France sous François Ier, Louis de Saincte-Maure, marquis de Nesles, Catherine de Médicis, Henri II firent orner leurs reliures de compartiments à entrelacs, c'est-à-dire de listels et de fleurons liés et entrecroisés à la manière des ornements arabes, avec dorures. La raideur des lignes droites y est rachetée par des courbes élégantes. Ces listels coupés dans des maroquins de diverses couleurs jettent une heureuse variété dans les compar-

timents, et des feuillages imaginaires, des fleurs hachées viennent rompre l'aridité que présentait un dessin purement géométrique. Au milieu du plat est ménagé un cartouche dans lequel est imprimé en lettres d'or le titre du livre. Sur le plat de l'envers un autre cartouche contient la devise du bibliophile. Celle de Grolier est assez singulière pour être mentionnée : *Portio mea, Domine, sit in terra viventium,* « que ma part de bonheur, ô mon Dieu, soit sur la terre des vivants ».

Les livres, les beaux livres ne doivent être prêtés qu'à des amis sûrs, qui en aient le même soin que nous en aurions nous-mêmes. C'est la pensée qu'exprime la devise imprimée sur les reliures des Maïoli : *Ingratis servire nephas;* mais les amis, les vrais amis, sont, aussi bien que nous, propriétaires de nos livres, et Grolier ne pensait pas autrement, puisqu'il faisait pousser au fer sur le plat de ses reliures, au dessus ou au dessous du titre, l'inscription : *Jo. Grolierii et amicorum,* qu'il écrivait parfois de sa main sur une des feuilles de garde. Cette inscription, qui a été souvent imitée, nous rappelle qu'un de nos contemporains, réfugié à Londres sous l'Empire, aujourd'hui sénateur, avait écrit sur ses livres : *A moi et à mes amis*, ce que voyant, un de ses compagnons d'exil, aujourd'hui député de Paris, lui fit cette observation caractéristique : Votre devise est généreuse; mais il serait plus séant, je crois, d'écrire : *A mes amis et à moi.*

Mais j'en reviens au style des reliures anciennes : celui du XVIIe siècle, qui est l'époque où les relieurs français commencèrent à l'emporter, même sur les Italiens, a été fixé par deux maîtres renommés, Legascon et Duseuil. Legascon, qui florissait sous Louis XIII, se distingua surtout par des dorures au petit fer qu'il variait avec infiniment de délicatesse et dont les ornements sont faits au pointillé. Legascon fut le premier qui couvrit de maroquin les plats et les contre-plats, c'est-à-dire le dehors et le dedans du carton. Du moins cette particularité fut remarquée comme une innovation dans la reliure faite par lui de cette fameuse *Guirlande de Julie* que Mlle de Rambouillet trouva sur sa toilette, le premier jour de l'an 1633, et qui contenait des miniatures de Robert avec des madrigaux composés par dix-neuf poètes, dont le grand Corneille.

Duseuil, qui était un abbé, mit en vogue les grandes dentelles. Il les exécutait avec un petit nombre de fers, combinés de cent manières et poussés sur le plat tout le long des bords, de façon que les fines engrelures de l'ornement tournées vers le centre y laissaient un vide pour les armoiries ou le monogramme du propriétaire. Les livres de Louis XIII, en maroquin vert fleurdelisé, ne furent reliés ni par Duseuil ni par Legascon; ils le furent par Clovis Eve, deuxième du nom, relieur ordinaire

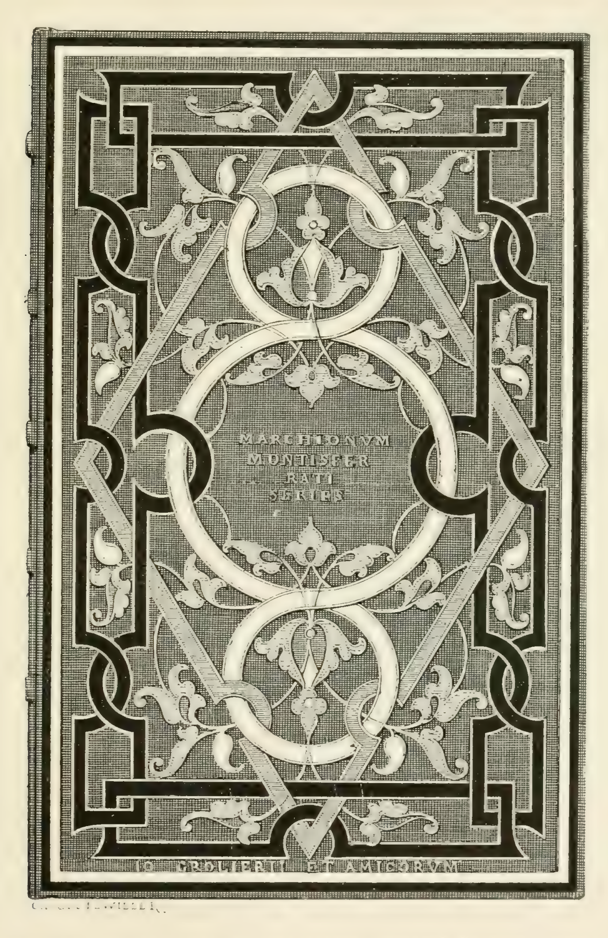
du roi, celui qui inventa peut-être le genre appelé depuis *fanfare*, comme nous le dirons plus loin.

Ce fut dans le même temps que Macé Ruette, dont le fils, Antoine Ruette, fut le relieur de Louis XIV, imagina de marbrer le maroquin, et le papier qui devait servir à former les gardes. La marbrure sur peau n'est pas seulement décorative, elle a aussi une utilité qui est de cacher les petits défauts qui peuvent se trouver sur le maroquin, et particulièrement sur la peau de veau, où ils sautent aux yeux, quand le veau est d'un fauve clair. Bien que la marbrure des peaux soit maintenant surannée, il en faut dire ici quelque chose, parce que le goût en peut revenir et que la mode ne nous quitte jamais sans quelque esprit de retour.

Comment se fait ce genre d'ornement? avec une éponge ou avec un pinceau. La monture en est assez simple : il y suffit d'un peu de couperose étendue d'eau, soit qu'on appuie légèrement l'éponge en différents endroits pour y produire des taches en forme de nuage, soit qu'on fasse tomber une pluie de gouttes sur la peau de veau ou de basane, en secouant de haut un pinceau trempé de la couleur voulue, et en distribuant la pluie le plus également qu'il se peut, c'est-à-dire en mettant un certain équilibre dans la confusion. Si les taches sont rouges, elles forment la marbrure porphyre. Si elles sont brunes, clairsemées et fines, c'est la marbrure soupe de lait. Par des procédés analogues on obtient, avec des taches rouges et des jaspures de mouches noires, les beaux tons de l'écaille, ou bien en laissant couler la pluie de couleur sur le cuir légèrement incliné, on la voit se maculer d'arborisations assez semblables à celles de l'agate. Ces diverses opérations ont pris le nom de *racinage* et on ne les pratique d'ordinaire que sur le veau. C'est pour cela que le veau marbré s'appelle *veau racine*.

Mais si les bibliophiles, au moins en France, ont renoncé à la marbrure de la basane ou du veau pour la couverture de leurs livres, les relieurs continuent d'employer le papier marbré pour les contre-plats et pour les gardes, à moins qu'il ne s'agisse d'une reliure de luxe. Que de variétés aimables dans la marbrure et combien elle est amusante pour l'œil ! Les Français et les Bavarois la font très habilement sur le papier; mais il faut convenir que les Anglais ont apporté dans ce genre de fabrication d'heureux caprices, des mariages de couleurs imprévus et piquants. Non seulement ils imitent les marbres de la nature, mais ils en inventent qui n'ont pour toute vérité qu'une étonnante vraisemblance. Comme s'ils avaient pénétré dans le secret des infiltrations et des oxydes métalliques, qui ont taché et coloré la pâte calcaire, des agglomérations de roches qui ont formé les brèches et de la manière

dont les débris de coquillages et de madrépores ont varié les lumachelles, moucheté les brocatelles et les granits, ils fabriquent des marbrures



RELIURE EXÉCUTÉE POUR GROLIER (STYLE LYONNAIS DU XVIe SIÈCLE.)

Exemplaire de « Marchionum Montisferrati series ». — (Bibliothèque nationale.)

artificielles d'une saveur tout à fait charmante. Ce sont eux, je crois, qui ont inventé d'y faire couler comme des ruisseaux d'ombre. Sur un fond

d'une pureté remarquable, rouge antique ou sanguin, vert cuivreux, vert pomme ou vert émeraude, bleu lapis, jaune, rose campan, ils entassent confusément des taches de toute couleur, en y mêlant des gris fins, des veines d'or, en les truffant de noir et en y répandant des flocons de neige. Quelquefois leurs marbrures fantastiques, imitant des montagnes, des ravins, des vallées, des golfes, des cratères éteints et des terres cahotées, rappellent les cartes de la lune ou ressemblent à des géographies imaginaires.

Au dix-huitième siècle, les papiers marbrés étaient remplacés dans les reliures de prix par des gardes en satin, suivies de gardes en papier doré. On reconnaît à cette particularité, entre autres caractères, les livres reliés par Padeloup qui travaillait pour la reine Marie Leczynska, ou par Biziaux, qui fut au service de Mme de Pompadour. Ces livres étaient doublés de maroquin au revers du plat. Padeloup excellait à renouveler les compartiments en mosaïque dont la tradition remontait à Grolier, à Saincte-Maure, et qui s'était continuée sur les livres appartenant à Diane de Poitiers. Son maroquin rouge était coupé de pièces vertes et rehaussé de maroquin citron. Derôme qui lui succéda dans la faveur des bibliophiles, fut plus sobre, en fait d'ornements, de dorure et de guillochés. Il visait à la solidité réelle et apparente. Il n'avait pas le goût des marqueteries en peaux, des arabesques au petit fer, des pointillés et autres fioritures. Il mit du style dans son style.

Entre Derôme qui florissait en 1770, et Thouvenin dont la grande réputation commença vers 1820, se place l'invention du cartonnage par Bradel. C'est l'époque démocratique de la reliure. Par esprit d'égalité, Mercier, Louvet et quelques journalistes influents s'étaient élevés contre le luxe des livres richement vêtus et dorés, surtout à cause des armoiries qui s'y étalaient orgueilleusement. Simple dans ses habits, la société de la Révolution voulut aussi la simplicité dans l'habillement des livres. L'art du relieur eut sa roture : ce fut le cartonnage. L'écrivain sans fortune, le bibliophile en herbe purent par ce moyen conserver provisoirement leurs livres et même les conserver toujours.

Les feuilles d'un livre cartonné n'étant pas rognées, mais ébarbées seulement, auront toute leur bonne marge, quand on voudra relier définitivement le livre ou plutôt la brochure, car c'est une brochure bien battue, bien cousue, et solidement couverte qu'un bon cartonnage, mais pour qu'il soit bon il ne doit pas entamer le moins du monde la marge intérieure du livre, ce qui revient à dire qu'il ne doit pas être cousu à la grecque. Un relieur passionné pour son art, l'auteur du poème de la *Reliure,* Lesné, avait imaginé la couture dite sur rubans par laquelle

il évitait les entailles faites dans le dos pour y loger les ficelles, en y substituant des lacets de soie qui permettent de coudre chaque cahier dans toute sa longueur, et d'assurer ainsi la durée du livre, qu'on pourra plus tard relier sans le découdre. C'est ainsi qu'un amateur qui débute, et un bibliophile qui n'est pas bibliomane, peuvent en attendant mieux, se contenter de l'élégance plébéienne du cartonnage.

Les Anglais n'aiment pas les brochures, et ils ont bien raison, car une brochure, pour peu qu'elle ait été lue, est bientôt froissée, déformée et salie, de façon qu'au lieu d'inspirer le désir de la lecture elle en inspirerait le dégoût. Aussi ne voit-on pas de brochures en Angleterre; les livres y sont vendus chez le libraire tout cartonnés par le procédé que nous appelons emboîtage. Ce qui distingue ce genre de reliure provisoire, et plus que provisoire, c'est que la couverture, ornée d'avance de gaufrures ou de dorures au balancier, et portant avec elle ses cartons, n'est attachée au volume que par le collage des gardes, et comme ces gardes, étrangères au livre, y sont simplement cousues avec le premier et le dernier cahier, la couverture peut se séparer du livre, si les gardes viennent à se déchirer. Il est vrai de dire qu'on a porté tout récemment quelque remède à ce défaut de solidité. Dans les ateliers montés à Londres pour la confection des emboîtages sur une vaste échelle, mille volumes peuvent être recouverts et dorés en six heures, pourvu que les couvertures soient tenues toutes prêtes, ce qui ne demande pas plus de deux jours?

Est-il besoin de dire que l'exécution des ornements à la machine a quelque chose de raide, de sec, de mathématique, de fatal, qui ne saurait séduire un homme de goût, pour lequel aura toujours plus d'attrait un travail de main d'homme, même avec ses imperfections inévitables. Tout ce qui est humain, tout ce qui émane d'un être vivant et pensant a un caractère, et tout ce qui a du caractère est digne d'intéresser un esprit bien fait; cependant il faut regarder comme une bienfaisante innovation de notre siècle les cartonnages d'albums ou de livres illustrés. Recouverts de porcelaines gaufrées et dorées de toutes nuances, les unes à grain chagriné, les autres imitant le maroquin du Levant, celles-ci marbrées, celles-là reproduisant, sur une matière plus solide, les cailloutages du beau papier Annonay, ces emboîtages perfectionnés ont permis au pauvre de donner à ses enfants des étrennes brillantes et peu coûteuses, de nature à leur plaire en leur inspirant un commencement d'amour pour les livres et en sollicitant leur imagination par le spectacle des images.

Mais le développement de la reliure démocratique, qui avait été inaugurée en France par Bradel, n'a pas refroidi les amateurs à l'endroit

des reliures de luxe. Il semble, au contraire, que le prix de ces reliures ait augmenté en raison même du bon marché auquel sont descendus les emboîtages les plus élégants. C'est à l'époque de la Restauration que Thouvenin, élève de Bozérian, Thouvenin, tant vanté par Charles Nodier et par le poète de la reliure, Lesné, reprit l'art français au point où l'avaient laissé les Padeloup et les Derôme, lui rendit son ancienne splendeur, et fit revenir nos bibliophiles de leur préférence pour les relieurs anglais.

Ce que l'on pratique aujourd'hui sur les emboîtages, Thouvenin le pratiqua sur les plus beaux livres, en usant, et même en abusant, des gaufrures au balancier. Son corps d'ouvrage était excellent, surtout pour la couture et pour l'endossure. A l'exemple de Bozérian, il employa pendant quelque temps le maroquin à grains longs comme celui dont on se sert dans la cordonnerie, mais bientôt il le chagrina lui-même à la main en le roulant avec une paumelle pour en faire sortir un grain serré, à pointe de diamants. Ses cartons passés au laminoir présentaient une surface parfaitement égale et lisse, et ses dorures étaient d'une exécution finie. C'est par lui que fut faite, pour Charles Nodier, cette fameuse reliure, dite *à la fanfare*, qui était une réminiscence splendide des ouvrages de Legascon et de Duseuil, reliure dont le nom, bien que se rapportant au titre du livre, *Fanfares et courrées abbadesques*, semblait exprimer l'étalage d'une ornementation brillante et le tapage des dorures.

Simier, dans le même temps, remit en vogue les maroquins à compartiments de couleur, les doublures en moire, les peintures sur la tranche de gouttière. On remarquait aussi ses gardes en papier d'or flambé, ses dos à triple nervure avec des tons variés sur les nerfs, et parfois son maroquin marbré en écaille. Ce fut lui qui, en sa qualité de relieur du roi, fut chargé, lors de l'érection de la statue équestre d'Henri IV sur le Pont-Neuf, de relier avec la dernière magnificence les volumes qui devaient être renfermés dans le ventre du cheval de bronze.

Comme Bradel, Thouvenin et Simier firent des cartonnages estimables et ils les firent comme lui, *à dos brisé*. Ce genre de reliure, connu au XVIIIe siècle, a cela de particulier, que le dos de la couverture n'étant pas collé sur le dos des cahiers, s'en sépare quand on ouvre le volume, et laissant un vide entre les deux dos, permet au livre de se tenir ouvert sur une table ou sur un pupitre, parce qu'on a supprimé la résistance qu'oppose le dos de la couverture quand il adhère aux cahiers. On sacrifiait ainsi à l'avantage d'une lecture commode la durée certaine d'une reliure à dos rigide. Frappés de cet avantage, les Anglais, au temps de Thouvenin, vers 1830, s'avisèrent de relier leurs livres à dos



RELIURE FAITE POUR CATHERINE DE MÉDICIS, AVEC SON CHIFFRE ET SA DEVISE.

Exemplaire des « Discours astronomiques », de Bassantin. Lyon, Jean de Tournes, 1557, in-fol

(Bibliothèque nationale.)

plats; mais on reconnut bientôt, à l'user, que ces dos plats devenaient concaves, que par suite la gouttière, se déformant, tendait à bomber. Nos relieurs, tombant alors d'un excès dans l'autre, firent par réaction des dos trop arrondis[1].

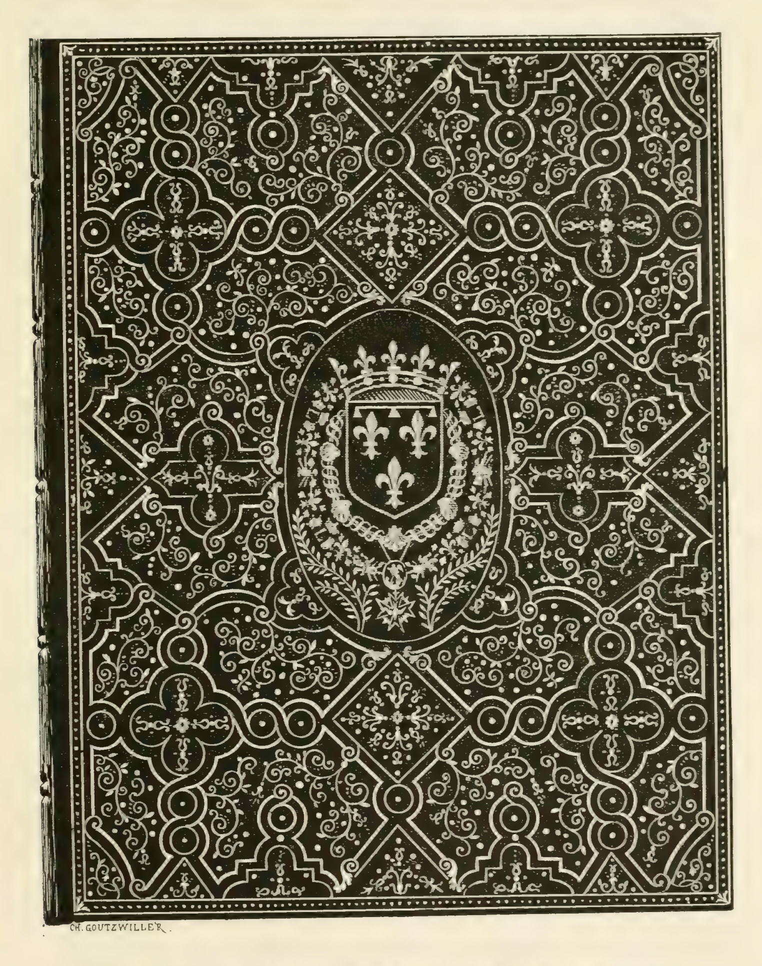
On doit rendre cette justice aux relieurs tels que les Bauzonnet, les Capé, les Duru, les Lortic, qui ont tenu le premier rang depuis Thouvenin, qu'ils l'emportent, en beaucoup de points, sur leurs devanciers. Leurs livres sont mieux équerrés et s'ouvrent plus aisément. Le repérage de leurs ornements est plus juste; leurs dorures sont poussées avec plus de pureté, plus d'aplomb, et leurs titres mieux alignés, mais il nous paraît qu'en matière de goût ils n'ont pas encore surpassé les anciens tout en les imitant. Et, à propos d'imitation, qu'il nous soit permis de dire comment la manie des résurrections archéologiques a bien souvent égaré de nos jours l'art dans lequel avaient excellé Legascon, Duseuil, Boyer, Padeloup, Derôme, Anguerran.

Pour plaire à certains curieux qui voulaient, comme au temps jadis, des couvertures sculptées en bois ou travaillées en ivoire, le relieur a dû appeler à son aide l'orfèvre, le bijoutier, le ciseleur, l'estampeur, le gainier. Mais on n'a pas pris garde que les pratiques du moyen âge, motivées alors par les conditions du livre, n'avaient plus leur raison d'être aujourd'hui. Quand les feuilles d'un manuscrit étaient en peau de vélin, cette peau étant bien plus lourde que notre papier, les livres exigeaient une couverture épaisse, solide et lourde elle-même, qui pût résister au poids des feuilles cousues. C'est là ce qui explique l'emploi des ais de bois et des plaques de métal. Maintenant que nous imprimons nos livres sur du papier non collé, mince, et qui a perdu toute son élasticité par le satinage, quelle nécessité de revenir aux couvertures en ivoire ou en métal, et d'aggraver le poids du volume en y ajoutant le poids inutile de la couverture? Joint à cela que si les anciens adaptaient à leurs reliures des fermoirs, des agrafes, c'est que le parchemin étant sujet à se boursouller, à onduler sous l'influence d'une température variable, cette boursouflure eût fait bâiller les volumes, s'ils n'avaient pas été contenus par une couverture très puissante et si, pour les fermer, on n'avait pas eu des fermoirs.

Aujourd'hui que nos livres, au lieu d'être posés à plat sur des pupitres, sont placés debout sur les rayons et serrés l'un contre l'autre, l'usage des fermoirs est devenu sans objet et n'est plus qu'une affectation d'archaïsme. Et comment les livres modernes recouverts en veau ou en

1. Merlin, Rapport sur la Reliure à l'Exposition universelle de 1855.

maroquin pourraient-ils vivre en bonne intelligence à côté de ces reliures façon moyen âge, dont le métal ciselé, rehaussé encore de boutons en



RELIURE AUX ARMES DE GASTON D'ORLÉANS, PAR LE GASCON.

Exemplaire du « De venatione », d'Arrianus. Paris, 1644, in-4°. — (Bibliothèque nationale.)

émail ou de pierres taillées et serties, ferait à leurs voisins de continuelles éraflures?

Que dire aussi du luxe inconvenant qu'apportent nos fabricants d'imageries religieuses dans le revêtement des paroissiens et autres livres de piété, que nous voyons étaler, aux devantures des marchands, leurs reliures en ivoire à jour, leurs plats en velours brodé d'or, leurs ciselures d'acier, leurs bijoux? Quelle étrange anomalie que de prodiguer les parures mondaines sur la couverture d'une *Imitation de Jésus-Christ*, comme pour faire jurer la somptuosité extérieure du livre avec l'humilité chrétienne du moine qui l'écrivit et avec la simplicité évangélique de ses pensées!

N'est-ce pas encore à une malencontreuse imitation de certaines reliures monumentales du moyen âge que des relieurs modernes, la plupart anglais, ont imaginé de mettre sur les plats de leurs couvertures des dessins en relief et en perspective, de feindre l'enfoncement d'une nef sur le plat d'un livre d'église? Qu'on frappe sur le cuir des impressions à froid, des gaufrures, cela est permis sans doute, parce que la surface, bien que tympanisée, suivant l'ancienne expression, conserve son unité. Mais pratiquer ou imiter des plans successifs sur les cartons ou les ais d'une reliure, c'est présenter l'image absurde d'un livre creux dans lequel on pénétrerait sans l'ouvrir et que l'œil traverserait sans l'avoir lu! Semblable en cela aux autres arts décoratifs, la reliure emprunte sa principale beauté de l'utile gracieusement mis en évidence. Le goût n'y est guère que la finesse du bon sens.

Quelques mots maintenant sur le dos du livre. Cette partie de la reliure, la seule que l'on voit toujours sur les rayons d'une bibliothèque, comporte trois choses essentielles : des nervures accentuées, la juste proportion à donner aux ornements en raison des espaces à décorer, et le choix des caractères pour le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage. Quand la nervure n'est pas apparente, le livre n'a pas l'air d'être cousu, mais emboîté, et il a si mauvaise grâce, que de tout temps, même au XVI[e] siècle, on a dissimulé par de faux nerfs, si ce n'est pourtant sur les livres de François I[er], qui sont à dos sans nerfs, les coutures à la grecque. La preuve, du reste, que les nerfs postiches datent de loin, c'est que les anciens règlements des relieurs portent qu'ils « seront tenus de coudre les livres au plus à deux cahiers, avec ficelle et *vrais nerfs*, sous peine d'une amende de 30 livres par volume. »

Dans les ouvrages soignés, le dos est à double nervure. Séparés par une légère cavité, les deux nerfs forment une saillie qui est accusée par un double filet ou par une ligne de points, ou par un ornement appliqué avec la palette à bordures, c'est-à-dire avec un fer à dessin courant. Vrais ou simulés, les nerfs sont en général au nombre de cinq, ce qui

donne six entre-nerfs, dont le deuxième et le quatrième sont ordinairement réservés pour le titre et la tomaison; afin de rendre ces deux choses bien visibles, quelques relieurs laissent le dos tout entier sans ornement, sans dorure, ce qui forme une disparate pour peu que les plats



RELIURE MOSAÏQUE PAR PADELOUP (XVIIIe SIÈCLE).

Exemplaire de l' « Institutio Societatis Jesu », Rome, 1587. (Bibliothèque nationale.)

soient ornés. Il convient donc alors de pousser sur les autres nerfs des *coins* et des fers à dos, tels que fleurons, roses, marguerites, bouquets, chiffres, emblèmes. Derôme y imprimait quelquefois un oiseau : c'était sa manière de signer ses plus beaux ouvrages. Aussi ses reliures *à l'oiseau* sont-elles en grande estime parmi les amateurs.

Quant au titre, il est assez rare que les caractères en soient bien choisis, et qu'ils ne déparent point même les livres les plus artistement reliés. Combien de fois n'avons-nous pas vu des lettres d'une fonte toute moderne jurer avec un livre ancien de date et archaïque par la tournure qu'on lui a donnée! Autrefois, les relieurs n'ayant que deux ou trois composteurs, ne pouvaient pas varier suffisamment les caractères de leurs titres. Aujourd'hui que les relieurs ont à leur disposition des alphabets de tous les genres et de tous les corps, ils ne sont pas excusables d'employer indifféremment les chiffres romains et les chiffres arabes, et de pousser en lettres du même œil le nom de l'auteur et le titre du livre.

Une attention à laquelle les bibliophiles sont sensibles, c'est que le prénom de l'écrivain ne soit pas séparé de son nom, lorsque la gloire ou la notoriété ont rendu le nom et le prénom inséparables. Un relieur qui mettrait sur le titre de la *Légende des siècles*, V. Hugo, serait un barbare. Mais il est des noms qui sont entrés sans prénom dans l'histoire. Ceux, par exemple, de Voltaire, de Diderot, de Beaumarchais, de Chateaubriand, doivent figurer sur la couverture de leurs livres, sans être précédés d'une initiale qui ne ferait que jeter un doute dans l'esprit des illettrés, en leur donnant à croire qu'il y a eu plusieurs écrivains portant ces mêmes noms. Et si les bibliophiles prennent garde à de pareils détails combien, à plus forte raison, doivent être susceptibles à cet endroit les auteurs à qui le relieur apporte leurs propres ouvrages avec leur nom défiguré ou mutilé par abréviation sur le dos de la couverture.

Quelque subtiles que paraissent de semblables observations, elles n'ont rien de puéril, car elles se rapportent à la nécessité de tout faire pour rendre le livre aimable et lui donner une tournure engageante. Il importe, en effet, que le relieur, au lieu d'arrêter le lecteur au seuil du livre, l'invite à y entrer. Et ce qui importe le plus, c'est que le volume une fois ouvert, n'ait pas de tendance à se refermer et n'exige pas d'effort pour être lu. Le problème de la perfection ne sera résolu que lorsque le relieur aura su concilier la solidité du dos, qualité essentielle, avec l'élasticité qui permet au livre de s'ouvrir facilement et de se tenir facilement ouvert. Les Anglais, visant à l'utile, préfèrent les reliures à dos brisé, parce que le volume ainsi relié s'ouvre complètement sans revenir sur lui-même, et il n'est pas douteux que, pour des livres d'un usage constant, pour les dictionnaires et autres ouvrages de *référence*, comme ils les appellent si bien, ce mode de reliure n'ait un avantage pratique ; mais il est clair que, d'autre part, il compromet la durée du livre, parce que le dos de la couverture n'adhérant pas au dos du volume,

une telle endossure résistera moins longtemps que si elle faisait corps avec les cahiers cousus et collés.

Quand elle réunit ces trois conditions, la solidité, l'élasticité, l'élegance, la reliure est digne d'estime et elle mérite les hauts prix qu'on y met, sinon les prix fous auxquels la font monter aujourd'hui la concurrence des bibliophiles et l'esprit de spéculation qui anime, hélas! quelques-uns d'entre eux. Assurément, s'il était possible à des législateurs chagrins de revenir aux lois somptuaires, ils ne manqueraient pas d'occasion pour les faire revivre. Payer deux ou trois mille francs une reliure, cela ne devrait être permis que pour les chefs-d'œuvre de l'esprit humain : or, ces ouvrages sont justement ceux auxquels conviennent le moins les habits brodés. Ce serait manquer de goût que de surcharger d'ornements fastueux un Horace, un Montaigne, un La Bruyère. Ces livres qui nous enseignent une philosophie aimable, qui nous conseillent la sagesse, ne doivent porter dans leur vêtement que la trace des soins pieux qu'on a pris pour les conserver aux âges futurs. Passe encore de décorer avec grâce et même avec richesse les Sept Journées de la reine de Navarre, les Lettres de Madame de Sévigné, les Contes de La Fontaine, — surtout si l'on a l'édition des fermiers-généraux, — les Lettres persanes, le Temple de Gnide, les Baisers de Dorat, mais il ne faut pas tomber dans la frivolité, même quand il s'agit d'habiller un livre frivole.

De même que le plus simple décor suffit pour jouer une tragédie de Corneille, une comédie de Molière, tandis que les merveilleuses inventions du machiniste, les prodiges de la mise en scène, sont réservés pour ces féeries où l'esprit ne trouve guère d'autre pâture que des bouffonneries et des calembours, de même un maroquin poli, sobrement orné de quelques filets, avec un petit fer, si l'on veut, aux onglets et sur les entre-nerfs, suffit à la reliure des *Confessions* de Rousseau ou des *Caractères*.

De tous les arts décoratifs, la reliure est celui qui doit être le moins capricieux, le moins libre, le plus assujetti à l'empire du goût, parce qu'il ne saurait avoir une existence indépendante ni se retrancher dans la doctrine de l'art pour l'art. Mais si le relieur doit se soumettre à la prééminence de l'esprit, cette heureuse servitude lui procure l'avantage d'être en commerce intime avec les hommes de génie qui ont brillé dans tous les pays et dans tous les temps, et s'il ne lui est pas permis de sortir du rôle qui lui est assigné, il peut en concevoir de l'orgueil, car c'est une noble mission que celle de préserver et d'embellir les demeures de la pensée.

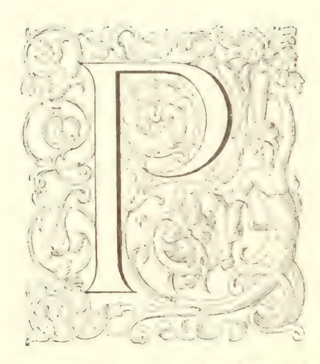
CHARLES BLANC.

EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(DIXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

IX (SUITE)



PERSONNE ne contredira Fromentin lorsqu'il conclut que le génie de Rembrandt a circonscrit son idéal non dans les poésies de la couleur, mais dans celles de la lumière. La lumière est la grandeur de ce maître incomparable. De là un mot nouveau pour exprimer une idée nouvelle : celui de *luminariste*.

« Un *luminariste* serait, si je ne me trompe, dit Fromentin, un homme qui concevrait la lumière en dehors des voies suivies, y attacherait un sens extraordinaire, et lui ferait de grands sacrifices..... Toute la carrière de Rembrandt tourne donc autour de cet objectif obsédant : ne peindre qu'avec l'aide de la lumière, ne dessiner que par la lumière. » Et Fromentin se résume en cette formule caractéristique : « Tous les jugements si divers qu'on a portés sur ces œuvres, belles ou défectueuses, douteuses ou incontestables, peuvent être ramenés à cette simple question : Était-ce ou non le cas de faire si exclusivement état de la lumière? Le sujet l'exigeait-il, le comportait-il, ou l'excluait-il?

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 401, t. XVIII, p. 84, t. XIX, p. 240, t. XX, p. 281, t. XXI, p. 50, 464 et t. XXII, p. 139, 216 et 319.

Dans le premier cas, l'œuvre est conséquente à l'esprit de l'œuvre : infailliblement elle doit être admirable. Dans le second, la conséquence est incertaine, et presque infailliblement l'œuvre est discutable et mal venue. » A l'aide de ce repère il devient facile de mesurer la portée de chacune des œuvres de Rembrandt. La thèse est à coup sûr ingénieuse, et, si on ne la généralise pas trop, d'une valeur indiscutable.

Mais Fromentin va plus loin. Il voit en Rembrandt deux hommes de nature adverse qui se sont souvent combattus ou tout au moins fort embarrassés. Les *Syndics*, le « dernier chef-d'œuvre de ce grand homme double », ne seraient que la réconciliation finale de ces deux natures qui ont eu « tant de peine à se manifester ensemble sans se nuire ».

D'abord, il y a le peintre que Fromentin appelle l'homme extérieur : « esprit clair, main vigoureuse, logique infaillible..... Sa manière de voir est des plus saines; sa manière de peindre édifie par la simplicité des moyens; sa manière d'être atteste qu'il veut être avant tout compréhensible et véridique. Sa palette est sage, limpide, teintée aux vraies couleurs du jour et sans nuage. Son dessin se fait oublier, mais n'oublie rien. Il est excellemment physionomique. Il exprime et caractérise en leur individualité des traits, des regards, des attitudes et des gestes, c'est-à-dire les habitudes normales et les accidents furtifs de la vie. Son exécution a la propriété, l'ampleur, la haute tenue, le tissu serré, la force et la concision propres aux praticiens passés maîtres dans l'art des beaux langages. Sa peinture est grise et noire, mate, pleine, extrêmement grasse et savoureuse. » Les manifestations sans alliage de ce premier Rembrandt sont rares. Les plus belles sont peut-être les portraits des galeries Van Loon, aujourd'hui chez M. le baron Gustave de Rothschild[1] et Six.

Ensuite, il y a le *spiritualiste*, l'*idéologue*, le novateur qui cherche, le penseur qui poursuit son rêve avec la force de clairvoyance spéciale aux cerveaux illuminés : mélange singulier de hardiesses, de tâtonnements, d'éclairs soudains, d'obscurités, de beautés surnaturelles et de laideurs repoussantes. Sa touche peut être tour à tour admirable ou « lourde, embarrassée, revenue, reprise, » comme celle d'un homme préoccupé et distrait par ses visions. C'est le Rembrandt de la *Ronde de nuit*, de la *Danaë* de Saint-Pétersbourg et de la *Fiancée juive* du Musée Van der Hoop, un mauvais tableau qui est, d'après Fromentin, une de ses grosses erreurs :

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, 2e période, p. 50.

N° 95. — Rembrandt.

Laid, tout près d'être mauvais : mal en toile, nul de geste, insignifiant, n'a pas de sens. Le ton? Moins beau que le petit Hooch (n° 52) qui se trouve au dessous. Plus fort de tonalité? Non. Marque moins sur le panneau et se voit moins, quoiqu'il soit cinq ou six fois plus vaste. Rugueux, raboteux, arraché, pénible. Pas de couleur, ou un aperçu de couleurs vilaines. Mauvais morceau, témoignage de ses erreurs.

De l'accord intermittent de ces deux natures, de l'union fortuite de cette main et de ce cerveau sont nés, selon Fromentin, quelques chefs-d'œuvre immortels, comme le *Tobie*, la *Famille du menuisier*, le *Samaritain*, les *Philosophes*, les *Disciples d'Emmaüs* et le *Portrait de femme* du Louvre, ou les *Syndics* d'Amsterdam.

De bons esprits, des critiques éminents ont répugné à suivre Fromentin jusque-là. Je reconnais que cette dualité est une conception bien subtile. Dans tous les cas, elle amène sous la plume de l'auteur des *Maîtres d'autrefois* des déductions du plus haut intérêt, des discussions absolument nouvelles; elle ouvre des jours inattendus et profonds sur certaines particularités du style de Rembrandt. Enfin, elle nous a valu quelques pages de la plus admirable critique sur les œuvres que nous citions plus haut, et qui sont aux yeux de Fromentin les affirmations décisives du génie de Rembrandt.

Je ne puis résister au plaisir de citer les deux passages qui ont trait au *Samaritain* et aux *Disciples d'Emmaüs*. C'est le dernier mot de la critique d'art. Fromentin n'a rien écrit de plus maître et de plus lui.

« Vous rappelez-vous le *Bon Samaritain* que nous avons au Louvre? Vous souvenez-vous de cet homme à moitié mort, plié en deux, soutenu par les épaules, porté par les jambes, brisé, faussé dans tout son corps, haletant au mouvement de la marche, les jambes nues, les pieds rassemblés, les genoux se touchant, un bras contracté gauchement sur sa poitrine creuse, le front enveloppé d'un bandage où l'on voit du sang? Vous souvenez-vous de ce petit masque souffrant, avec son œil demi-clos, son regard éteint, sa physionomie d'agonisant, un sourcil relevé, cette bouche qui gémit et ces deux lèvres écartées par une imperceptible grimace où la plainte expire? Il est tard, tout est dans l'ombre; hormis deux ou trois lueurs flottantes qui semblent se déplacer à travers la toile, tant elles sont capricieusement posées, mobiles et légères, rien ne le dispute à la tranquille uniformité du crépuscule. A peine, dans ce mystère du jour qui finit, remarquez-vous à la gauche du tableau le cheval d'un si beau style et l'enfant à mine souffreteuse qui se hausse sur la pointe des pieds, regarde par dessus l'encolure de la bête, et, sans grande pitié, suit des yeux jusqu'à l'hôtellerie ce blessé qu'on a

ramassé sur le chemin, qu'on emporte avec précaution, qui pèse entre les mains des porteurs et qui geint.

« La toile est enfumée, tout imprégnée d'ors sombres, très riche en dessous, surtout très grave. La matière est boueuse et cependant transparente; le faire est lourd et cependant subtil, hésitant et résolu, pénible et libre, très inégal, incertain, vague en quelques endroits, d'une étonnante précision dans d'autres. Je ne sais quoi vous invite à vous recueillir et vous avertirait, si la distraction était permise devant une œuvre aussi impérieuse, que l'auteur était lui-même singulièrement attentif et recueilli lorsqu'il la peignit. Arrêtez-vous, regardez de loin, de près, examinez longtemps. Nul contour apparent, pas un accent donné de routine, une extrême timidité qui n'est pas de l'ignorance et qui vient, dirait-on, de la crainte d'être banal, ou du prix que le penseur attache à l'expression immédiate et directe de la vie; une structure des choses qui semble exister en soi, presque sans le secours des formules connues, et rend, sans nul moyen saisissable, les incertitudes et les précisions de la nature. Des jambes nues et des pieds de construction irréprochable, de style aussi; on ne les oublie pas plus en leur petite dimension qu'on n'oublie les jambes et les pieds du Christ dans l'*Ensevelissement* de Titien. Dans ce pâle, maigre et gémissant visage, rien qui ne soit une expression, une chose venant de l'âme, du dedans au dehors : l'atonie, la souffrance, et comme la triste joie de se voir secouru quand on se sent mourir. Pas une contorsion, pas un trait qui dépasse la mesure, pas une touche, dans cette manière de rendre l'inexprimable, qui ne soit pathétique et contenue; tout cela dicté par une émotion profonde et traduit par des moyens tout à fait extraordinaires.

« Cherchez autour de ce tableau, sans grand extérieur et que la seule puissance de sa gamme générale impose de loin à l'attention de ceux qui savent voir; parcourez la grande galerie, revenez même jusqu'au Salon carré, consultez les peintres les plus forts et les plus habiles, depuis les Italiens jusqu'aux fins Hollandais, depuis Giorgione dans son *Concert*, jusqu'à Metzu dans sa *Visite*, depuis Holbein dans son *Érasme*, jusqu'à Terburg et Ostade; examinez les peintres de sentiments, de physionomie, d'attitudes, les hommes d'observation scrupuleuse ou de verve; rendez-vous compte de ce qu'ils se proposent, étudiez leurs recherches, mesurez leur domaine, pesez bien leur langue, et demandez-vous si vous apercevez quelque part une pareille intimité dans l'expression d'un visage, une émotion de cette nature, une telle ingénuité dans la manière de sentir, quelque chose, en un mot, qui soit aussi délicat à

concevoir, aussi délicat à dire, et qui soit dit en termes ou plus originaux, ou plus exquis, ou plus parfaits. »

. . . .

« Ce que je vous dis à propos du *Samaritain*, je le dirais à propos du *Tobie*; je le dirai à plus forte raison des *Disciples d'Emmaüs*, une merveille un peu trop perdue dans un coin du Louvre et qui peut compter parmi les chefs-d'œuvre du maître. Il suffirait de ce petit tableau de pauvre apparence, de mise en scène nulle, de couleur terne, de facture discrète et presque gauche, pour établir à tout jamais la grandeur d'un homme. Sans parler du disciple qui comprend et joint les mains, de celui qui s'étonne, pose sa serviette sur la table, regarde droit à la tête du Christ et dit nettement ce qu'en langage ordinaire on pourrait traduire par une exclamation d'homme stupéfait, — sans parler du jeune valet aux yeux noirs qui apporte un plat et ne voit qu'une chose, un homme qui allait manger, ne mange pas et se signe avec componction, — on pourrait de cette œuvre unique ne conserver que le Christ, et ce serait assez. Quel est le peintre qui n'a pas fait un Christ, à Rome, à Florence, à Sienne, à Milan, à Venise, à Bâle, à Bruges, à Anvers? Depuis Léonard, Raphaël et Titien jusqu'à Van Eyck, Holbein, Rubens et Van Dyck, comment ne l'a-t-on pas déifié, humanisé, transfiguré, montré dans son histoire, dans sa passion, dans sa mort? Comment n'a-t-on pas raconté les aventures de sa vie terrestre, conçu les gloires de son apothéose? L'a-t-on jamais imaginé ainsi : pâle, amaigri, assis de face, rompant le pain comme il avait fait le soir de la cène, dans sa robe de pèlerin, avec ses lèvres noirâtres où le supplice a laissé des traces, ses grands yeux bruns, doux, largement dilatés et levés vers le ciel, avec son nimbe froid, une sorte de phosphorescence autour de lui qui le met dans une gloire indécise, et ce je ne sais quoi d'un vivant qui respire et qui certainement a passé par la mort? L'attitude de ce revenant divin, ce geste impossible à décrire, à coup sûr impossible à copier, l'intense ardeur de ce visage, dont le type est exprimé sans traits et dont la physionomie tient au mouvement des lèvres et au regard, — ces choses inspirées on ne sait d'où et produites on ne sait comment, tout cela est sans prix. Aucun art ne les rappelle, personne avant Rembrandt, personne après lui ne les a dites. »

Dans un dernier chapitre, Fromentin, qui ne peut se décider à quitter Rembrandt, revient sur l'homme et sur l'œuvre, pris dans leur ensemble. « En tout, comme on le voit, c'était un homme à part, un rêveur, peut-être un taciturne, quoique sa figure dise le contraire; peut-être un caractère anguleux et un peu rude, tendu, tranchant, peu

commode à contredire, encore moins à convaincre, ondoyant au fond, roide en ses formes, à coup sûr un original. S'il fut célèbre et choyé et vanté d'abord, en dépit des jaloux, des gens à courte vue, des pédants et des imbéciles, on se vengea bien quand il ne fut plus là. »

En deux mots, comme homme, comme homme d'études, comme homme de goût, comme penseur, comme artiste, personne ne paraît avoir connu exactement sa portée, soupçonné de son temps sa vraie grandeur, qui est en tout et toujours d'avoir tenté de substituer à la beauté physique l'*expression morale*.

L'étude clairvoyante de son génie est de date récente. Fromentin y aura porté une vive lumière, quoique l'indépendance de ses vues l'ait mis, dès l'abord, en désunion avec les fanatiques du maître, car aucun artiste, ancien ou moderne, sauf dans un autre sens Raphaël, n'a éveillé à notre époque de telles adorations. On ne saurait parler plus juste lorsqu'il écrit, en terminant, que son domaine est celui des idées et sa langue celle des idées, que le mécanisme du peintre importe si peu que l'on peut découvrir, étudier et juger Rembrandt, tout entier dans ses eaux-fortes ; qu'il serait presque aussi grand, n'eût-il été que graveur, et qu'une planche comme la *Pièce aux cent florins* lui fait autant d'honneur, le fait mieux comprendre que la plus célèbre de ses peintures.

Après Rembrandt, Fromentin quitte la Hollande. Cependant que de choses il eût pu dire encore pour notre plus grand profit ! Ses carnets sont bourrés de notes sur les musées de la Haye et d'Amsterdam, sur les galeries Six et Van Loon, sur la collection Van der Hoop.

Sauvons en passant une jolie note sur l'admirable Metzu de Van der Hoop.

N° 68. — Metzu.

Extrêmement beau et rare, à mettre en pendant de celui du Louvre, peut-être plus savoureux. L'homme qui tient le perdrix est une merveille : les mains, la tête, le pourpoint amadou à retroussis bleus, la manche de chemise, les plumes du chapeau et le chien. Dessin naïf, construction, geste, physionomie, regard, ton et facture, c'est accompli.

Le ton d'ensemble est inouï, le rayonnement égal au plus fort des luminaristes. Pas une supercherie, pas un escamotage, pas une violence inutile ; la sagesse, la science, la force, le goût. La touche est sublime. Avec le Terburg de la galerie Six, c'est ce que j'ai vu de plus parfait ici dans ce genre.

On me pardonnera de m'être attardé avec Fromentin devant Rembrandt. Je dois maintenant hâter le pas.

Le volume des *Maîtres d'autrefois* se termine par Gand et Bruges, c'est-à-dire par les Van Eyck et Memling. Fromentin remonte vers les primitifs, d'où il aurait dû partir en bonne logique, selon sa propre expression, s'il avait eu la pensée d'écrire une histoire raisonnée des écoles dans les Pays-Bas.

Memling le touche plus au cœur; le calme sévère et rigoureux des Van Eyck effraie son esprit par sa force même. Devant un sujet aussi vaste, aussi multiple, aussi chargé de points d'interrogation que la floraison flamande du xve siècle, il hésite, s'arrête, soulève un coin du voile, laisse briller à nos yeux, comme des orfèvreries éblouissantes, quelques-uns de ces chefs-d'œuvre qui seront pour le voyageur un éternel sujet de surprise, un champ infini d'observations, puis il tourne bride et revient en France. Devant le colossal triptyque de l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck à Saint-Bavon, il s'écrie avec le regret de n'en pouvoir donner une idée suffisante : « L'esprit peut s'y arrêter à l'infini, y rêver à l'infini, sans trouver le fond de ce qu'il exprime ou de ce qu'il évoque. L'œil de même peut s'y complaire sans épuiser l'extraordinaire richesse des jouissances qu'il cause ou des enseignements qu'il nous donne. »

Fromentin ne s'attarde pas aux œuvres de seconde importance. Il prend les cimes : l'*Agneau mystique* de Gand, la *Vierge de Pala* de l'Académie de Bruges, la *Châsse de sainte Ursule* et le *Mariage de sainte Catherine*, à l'hôpital Saint-Jean. Ce sont, en effet, les œuvres décisives de ces grands maîtres; leur génie peut s'y mesurer intégralement.

Je recommande la lecture de ces dernières pages d'une tranquillité sereine et me contente de recueillir les notes de Fromentin prises sur place, à l'Académie de Bruges et à l'Hôpital. Elles sont caractéristiques. L'impression en est presque plus forte, l'accent plus serré que dans la rédaction caressée du livre.

Académie. — Jean Van Eyck.

La Vierge, saint Donatien, saint Georges, et *un Donateur*. Beau tableau. S'il était reverni, des plus beaux que je connaisse. La Vierge, grand manteau rouge à plis cassés, comme Albert Dürer, un peu de bleu au corsage. Enfant tout rachitique, extraordinairement vivant de geste et de physionomie, regarde le donateur et lui tend les bras Geste d'enfant parfait, pas idéalisé du tout.

A droite, saint Donatien. Mitre d'or et pierreries, grande chape bleue à ramages d'or, à bordures d'or. A gauche, saint Georges qui sourit au Christ et le salue en soulevant son casque. Armure d'or avec pierreries. Entre la Vierge et saint Georges, le donateur (abbé), à genoux, vieux, chauve, avec des poils follets, blonds, grisâtres sur les tempes, gras de charpente, horriblement ridé, couturé, crevassé, étudié à la loupe et très bien peint; dessiné comme un ange, le travail des joues et des tempes inouï de

justesse, de finesse et de réalité. Dans les mains jointes, un petit livre en parchemin, des gants et un binocle en corne; sur le bras gauche, une bande de fourrure pendante. Trône, tapis, parquet de marbre, architecture compliquée, petit bout de verrière aux vitres lenticulées. L'abbé est en surplis blanc. Harmonie grave, sourde, riche, extrêmement belle et forte, valeurs très rapprochées, très savantes. On dirait partout des dessous d'or. Fond du dais noir à dessins rouges. Le tapis est oriental, ancien persan.

Beau principe de chaque couleur, gras, plein, copieux. La sècheresse n'est qu'au bord.

Bruges, samedi, 24 juillet.

Van Eyck et Memling, Memling surtout.

Tout Bruges est dans ces deux hommes. Si l'hôpital Saint-Jean disparaissait avec les quatre ou cinq panneaux de bois peint qu'il a conservés depuis trois siècles et demi, il y aurait un irréparable vide dans l'histoire de l'art, et il manquerait un délicieux chapitre à l'histoire de l'esprit humain.

Comment se sont formés ces trois hommes : les deux Van Eyck et Memling? Qui les a mis sur la voie? Qui leur a conseillé de regarder la nature ainsi, et si bien indiqué la manière de la rendre? Qui leur a dit de voir avec cette naïveté forte, cette attention sensible, cette patience énergique et ce sentiment toujours égal, dans un travail si appliqué et si lent? Qui les a sitôt formés, si vite et si parfaitement?

Car c'est un autre art que celui de la Renaissance italienne; mais, dans l'ordre de sentiments qu'il exprime et de sujets qu'il raconte, il est accompli. La langue, depuis, s'est enrichie, s'est assouplie, s'est étendue ; elle n'a jamais, quand il le fallait, retrouvé ni cette concision expressive, ni cette propriété de moyens, ni cet éclat.

Van Eyck est-il plus fort que Memling? Memling, qui le suit de quarante ou cinquante ans et qui certainement a dû profiter d'un pareil exemple, est-il en progrès sur son devancier? Comment l'affirmer? Matériellement ils sont contemporains. Les moyens sont les mêmes, les archaïsmes du même moment, leurs compositions presque identiques.

Qui voit, à une demi-heure de distance, pour ainsi dire côte à côte, la *Vierge au donataire,* de Van Eyck (Académie de Bruges), et le *Mariage de sainte Catherine,* de l'Hôpital Saint-Jean, peut aisément faire une différence entre le génie des deux hommes. Quant à la date de leurs œuvres, ce serait à la croire contemporaine.

L'aspect n'est pas très différent. Peut-être la tonalité, chez Van Eyck, est-elle plus soutenue, plus forte d'ensemble et de valeurs plus savantes. Les blancs sont plus savoureux, les rouges plus riches de teinture première, et le bleu fort, qui lui est propre, plus nourri de principe colorant et de composition. La main-d'œuvre, dans les ornements, est plus belle; les ors sont plus nombreux, mieux rendus, d'une main plus fine, et la sensation qui lui vient de la nature est évidemment plus forte chez Van Eyck. Il aime peut-être mieux les choses extérieures, et, sans y mettre plus de soin, les traduit avec un sentiment plus ardent de leur richesse, de leur éclat, de leur intérêt dans le tableau. Chez lui, le luxe est extrême; joailleries, orfèvreries, perles, émeraudes, rubis, on sent partout les matières, les gemmes, les broderies, les métaux précieux. Quand le Van Eyck est beau, — et celui de Bruges sous ce rapport est admirable, — on dirait une de ces étoffes de couleurs et de tissus divers, dont la trame est d'or. L'or se sent partout, même quand on ne le voit pas. Quand il apparaît,

c'est le luxe extrême et la broderie étincelante du tableau. Quand il se déguise, il est encore dessous, pour enrichir le ton et lui donner je ne sais quoi de plus opulent et de plus précieux. Van Eyck aime plus les étoffes rares; il les rend mieux, il en donne une idée plus belle. Un tapis d'Orient posé par Van Eyck sous les pieds de ses madones rappelle mieux un beau tapis. Quand il peint un marbre, il est plus près du marbre, et, quand il fait miroiter entre deux colonnes sombres les petits vitraux lenticulaires de ses chapelles, c'est le parfait trompe-l'œil.

Chez l'autre, le grand et tendre Memling, même puissance de ton, même éclat, avec moins d'ardeur et moins de vérité. Je ne sais pas si, même dans ce chef-d'œuvre de la *Sainte Catherine,* qui de tous points est merveilleux, il est aussi soutenu de couleur que son grand émule. Dans tous les cas, ce n'est pas tout à fait le même genre d'éclat, ni la même manière sombre, forte et toujours égale d'emplir une toile de couleurs riches.

En revanche, il a déjà, par places, des souplesses que Van Eyck n'a pas. Il a des demi-teintes exquises, et des différences de clair et de sourd entre les figures principales et les secondaires. La figure de saint Jean et celle du donataire, par leurs qualités d'enveloppe, avec le voile qui les amortit, indiquent déjà un pas en avant sur la madone de l'Académie et un pas décisif sur l'admirable triptyque de Gand. Belles têtes, veloutées, modelées autant qu'il est possible, rendues au plus près, et tout cela dans le clair-obscur. La couleur même de leurs vêtements, l'un grenat foncé, l'autre rouge un peu étoffé, révèle un art nouveau de composer le ton vu dans l'ombre. Il y a là des sensations plus délicates et des combinaisons de palette inconnues jusque-là.

Le travail de la main n'est pas très différent. Partout où le sentiment le soutient, l'anime et l'oblige à vivement affirmer, Memling est aussi ferme que Van Eyck. Quand il attache moins d'importance aux choses, la main de l'orfèvre et du nielleur se sent moins, non pas qu'il y ait chez lui, nulle part, ni faiblesse ni négligence. L'ouvrier est toujours excellent, seulement il s'intéresse un peu plus ou un peu moins, et chez lui la nature vivante est plus étudiée que la nature morte. Les têtes et les mains, c'est là qu'il s'applique et qu'il est unique.

En effet, dès qu'on les compare, au point de vue du sentiment, il n'y a pour ainsi dire plus rien de commun entre eux.

C'est là que les deux genres se séparent et s'affirment, chacun dans le sens exact de sa nature. Un monde les sépare.

L'un voit avec son œil, l'autre avec son esprit; l'un copie et imite, l'autre transfigure; l'un reproduit à peu près les types humains qu'il avait sous les yeux, l'autre rêve en regardant la nature, imagine en la traduisant, et crée un type viril et surtout un type féminin, qui sont l'un et l'autre inoubliables. Ce sont des hommes et ce sont des femmes, seulement vus comme il les aime, et selon les préférences exquises d'une âme toute entière tournée vers la grâce, la noblesse et la beauté.

Quoi de plus réel et quoi de plus idéal ! Nulle incertitude sur l'époque, sur la race, sur la classe sociale auxquelles il emprunte ses femmes délicates, blondes, fines et charmantes. Ses saintes sont des grandes dames ou des princesses de son temps. Elles en ont la grâce, l'élégance, les fines attaches, les mains blanches et oisives, le joli visage épuré, et cette façon toute personnelle de porter leurs somptueux habits et de cacher leurs soyeux cheveux blonds sous le demi-voile de gaze et sous le fin diadème d'or et de perles. Elles tiennent un livre d'heures et le lisent comme une femme attentive et sérieuse, surprise en grave lecture dans son oratoire. Droites, minces, serrées

dans le corps de leurs robes. Un joli geste, une jolie pose, un joli cou blanc, lisse, un peu haut, et quel délicieux visage, avec les yeux baissés sous les hauts sourcils, un peu plus épais à l'angle des yeux, s'évanouissant vers les tempes!

Et si des notes nous revenons au livre, nous nous reposerons sur cette délicieuse conclusion, qui s'exhale comme un soupir : « Imaginez, au milieu des horreurs du siècle, un lieu privilégié, une sorte de retraite angélique, idéalement silencieuse et fermée, où les passions se taisent, où les troubles cessent, où l'on prie, où l'on adore, où tout se transfigure, laideurs physiques, laideurs morales, où naissent des sentiments nouveaux, où poussent comme des lis des ingénuités, des douceurs, une mansuétude surnaturelles, et vous aurez une idée de l'âme unique de Memling et du miracle qu'il opère en ses tableaux. »

Le développement que j'ai donné à mon analyse des *Maîtres d'autrefois* marque assez mon estime pour cet ouvrage d'une valeur si rare et si personnelle, l'un des plus neufs et des plus curieux qu'ait produits notre temps. Je suis donc à l'aise pour tempérer mes éloges par une légère chicane, si toutefois il y a chicane. Beaucoup de pages comptent, sans conteste, parmi les meilleures de Fromentin, par suite parmi les plus remarquables de la littérature contemporaine ; mais, dans son ensemble, le style des *Maîtres d'autrefois* est d'une coulée moins unie que celui du *Sahel* et surtout du *Sahara;* il a des allures un peu plus précieuses, des élégances plus subtiles, des tournures plus coupées. Si quelque influence particulière s'y révèle, c'est celle de Sainte-Beuve, le grand maître en style de critique. La manière de Fromentin dans les deux volumes d'Algérie était si exquise, qu'on se prend à regretter que la nouveauté d'un sujet plein d'embûches et de complications lui ait apporté des exigences nouvelles, et que la logique de son esprit l'ait conduit à mettre exactement à l'unisson ses moyens d'expression avec les idées à exprimer. Libre d'ailleurs à qui voudra de tenir ce semblant d'imperfection pour un mérite de plus.

X.

Il me reste à dire quelques mots de deux fragments inédits : l'*Ile de Ré* et le *Voyage en Égypte*.

La proximité de l'île de Ré avec La Rochelle et avec Saint-Maurice avait donné à Fromentin l'idée d'écrire une sorte d'étude pittoresque, géographique et statistique sur ce petit pays, fort peu connu, quoiqu'il

soit à quelques minutes de la côte vendéenne, et cependant bien digne d'être étudié, en raison même des caractères originaux et des coutumes de sa population.

Fromentin ne fit que l'esquisse de ce travail, qu'il voulait adresser sous forme de lettre au directeur de la *Revue des Deux Mondes*, et n'en rédigea que les premières pages. Le manuscrit porte la date de 1862. J'ignore la raison qui détourna Fromentin d'une besogne que ses séjours répétés à Saint-Maurice rendaient doublement intéressante et facile.

Le *Voyage en Égypte* est beaucoup plus important. Ce ne sont que des notes prises au jour le jour et, pour ainsi dire, heure par heure, des notes de peintre, pendant la tournée qu'il fit en octobre, novembre et décembre 1879, comme invité aux fêtes d'inauguration du canal de l'isthme de Suez.

Que ces temps sont déjà loin de nous! La France ne semblait vivre alors que de spectacles et de plaisirs. L'élite intellectuelle de Paris s'en allait un jour, aux frais du vice-roi, assister à cette grande première de la science, où notre pays tenait le premier rôle. Les invitations avaient été lancées à profusion, non seulement en France mais aussi, quoique en moindre nombre, en Angleterre, en Italie, en Allemagne, en Autriche, même en Amérique et jusqu'en Australie. Ce fut une caravane, une cohue, une invasion dont la vieille Égypte conservera longtemps l'étonnement. Fromentin était de droit au nombre des élus. Il partit de Marseille le 9 octobre et n'y revint que le 6 décembre. Son carnet ne le quitta pas pendant toute la durée d'un voyage qu'il avait accepté comme un délassement et comme une précieuse occasion d'apprendre, mais qui ne fut, en somme, cela perce à chaque page, qu'une bousculade fatigante et ahurissante ; il y consigna ses impressions journalières avec ce soin d'artiste qu'il mettait dans les plus petites choses. Les notes de Fromentin ont toujours un caractère de précision et de sincérité qui leur donne une valeur à part. Je publierai, avec l'ensemble de mon travail, toutes ces notes sur l'Égypte, qui m'ont été si obligeamment communiquées par Mme Fromentin. Ici je ne puis en donner que deux ou trois fragments qui en feront apprécier l'intérêt.

Le peintre de l'Algérie a-t-il dessiné quelque chose de plus fin que ce coucher du soleil sur le Nil, près de Minieh?

Coucher du soleil et soirée uniques, à ne jamais oublier. Le lieu semblait choisi pour un pareil spectale. Le Nil immense et calme comme on le voit rarement, un vrai miroir de trois ou quatre mille mètres, la côte libyque à peine visible au dessus du fleuve, un petit village empanaché de dattiers, derrière lequel le soleil tombait. Point

de rouge ardent. A droite et à gauche base violâtre. Palmiers bleus, outremer noirâtre; ligne insaisissable d'horizon, outremer cendré et eaux bitumineuses blanches, un argent sali. Les reflets très nets, *bitume et bleu*. Silhouette précise.

L'illumination qui a suivi le départ du soleil a été extraordinaire, et pendant un quart d'heure, elle a rempli juste la moitié de l'horizon céleste, du nord au sud. Jusqu'à la hauteur de Vénus, ce n'était qu'un feu, dans une limpidité sans pareille. Le Nil reproduisait exactement, presqu'aussi clair, quelquefois en plus clair, cette prodigieuse irradiation. L'inépuisable lumière jaillissait, jaillissait, pendant qu'à l'opposé, la nuit grise et fumeuse avançait pour lui disputer le ciel. Toute la mythologie, toutes les adorations asiatiques, toutes les terreurs inspirées par la nuit, l'amour du soleil, roi du monde, la douleur de le voir mourir, de le voir renaître demain dans Horus, la lutte éternelle, et chaque jour renouvelée, d'Osiris contre Typhon : nous avons eu tout cela sous les yeux. Enfin la nuit a triomphé, mais la lutte avait été longue. L'or en s'éteignant s'est changé en feu, puis en rouge, puis en pourpre sombre. Le cercle flamboyant s'est retiré. Trois quarts d'heure après, ce n'était plus qu'un disque etroit de tous les côtés pressé par les ténèbres et comme un souvenir lointain du jour. La nuit, la vraie nuit, a fini par atteindre l'Occident lui-même. En levant les yeux, je me suis aperçu que Vénus n'était plus seule. Toutes les constellations étaient allumées.

Il y avait de longues lignes minces et sombres, des îlots pas tout à fait submergés qui se dessinaient en noir profond sur le champ des eaux ardentes ; une ou deux barques sans voile, car l'air était mort, battaient au loin le Nil de leurs lourds avirons. Des pélicans rasaient le fleuve d'un vol lent. Une seule lumière à fleur d'eau dans cet immense horizon, vaste comme un bras de mer. Lever de la lune à 7 heures 1/2, déjà diminuée, rouge et plus orangée, — puis comme un globe d'or..................

Et cette vue de Girgeh, d'un aspect si fin :

Matinée très fraîche, avec vent de nord, lumière aigre, le Nil agité. Girgeh occupe un tournant du fleuve. Elle est orientée sud-est et collée, pour ainsi dire, face à la chaîne arabique, qui plonge sa haute falaise de pierre dans le Nil, assez étroit sur ce point. Promenade autour de la ville, par l'enceinte extérieure, presque déserte. Des chiens errants dans de grands espaces abandonnés; des oiseaux en multitude, éperviers, corneilles, hérons blancs filant vers les étangs. Les grands pigeonniers blancs avec leurs perchoirs chargés de pigeons, lilas ardoisé à gorge azurée, verte. Des tourbillons s'échappent des perchoirs, font un ou deux vols éperdus dans le ciel bleu, s'épanouissent en gerbes autour des palmiers voisins; on les voit de loin comme un essaim de moucherons. — Les éperviers continuent leur ronde avec leurs piaulements très doux. Les routes sont sans poussière; la terre, encore humectée de la rosée de la nuit, est plus brune. Les bergeronnettes s'y promènent avec leur fin corsage argenté, leur marche sautillante, leur petit cri que j'ai tant écouté ailleurs.

Les oiseaux voyageurs ont ceci de charmant : ils transportent avec eux les souvenirs vivants de bien des pays divers. Je les retrouve ici, où je n'imaginais pas les voir; c'est notre occident, nos automnes, les guérets, les prés sous la gelée blanche, toutes les matinées d'octobre. Là-bas, ce sera Girgeh, Thèbes, Assouan, tout le cours du Nil. Un fellah expatrié leur dirait : « Soyez les bien venus ». A mille lieues de mon pays, je leur dis : « Bonjour ; soyez les bien venus ».

Ou encore, ce croquis plein de lumière et de couleur des tombeaux des Mamelucks :

Le vieux Caire confine au désert. — En deux pas, on a quitté l'ombre de ses ruelles pour déboucher dans le soleil et dans la poussière des décombres. Pas de transition ; quelques masures ruinées, quelques vieux fours à briques, et puis les mamelons désolés, sans une herbe, sans autres cailloux que des débris bien ou mal pulvérisés succédant l'un à l'autre, des sentiers battus par le pas des animaux ou des voyageurs, incessamment piétinés, aussitôt recouverts et nivelés par la poussière en mouvement. On circule à travers ces mornes monticules ; on a devant soi, beaucoup au dessus, la chaîne escarpée de Mokattam qui continue vers le midi, et on soupçonne, entre ce dernier rempart lointain et la zone torride qu'on escalade, une assez large vallée : c'est la vallée des Mamelucks.

On y arrive par un chemin plus large, dur au pas, une légère couche de sable ou de terre sablonneuse sur de la pierre. La couche sonore est à fleur de sol. Très bel aspect de la vallée. C'est autre chose que la vallée des Kalifes, à laquelle elle fait suite.

Peu de monuments saillants, sauf une mosquée isolée, à l'extrémité de la nécropole, et en marquant l'entrée du côté du désert; mais le Mokattam est superbe. L'étendue de l'horizon est immense, et la dernière, l'extrême ligne cendrée, filée comme à la règle, à la base du ciel, et si finement lavée d'une teinte d'opale, donne une première idée charmante de cette chose grave, solennelle, monotone souvent, redoutable quelquefois, jamais ennuyeuse, qu'on appelle le Désert. C'est ainsi que je l'ai vu partout apparaître de très loin, entre des collines de sables fauves, ou de terre très claire, aplati, infini, et n'ayant d'autre couleur que la couleur idéale de la distance, de la solitude et de la lumière.

Les tombeaux des Mamelucks sont un immense cimetière, ou plutôt uue grande ville funéraire avec ses ruelles sinueuses, compliquées, d'un nombre indéfini, et ses maisons basses, sans fenêtres, et avec une seule porte de bois brut, qui ne sont pas autre chose que des sépultures de famille. Quelques-unes sur des coupoles; un petit nombre beaucoup plus monumentales, ont la forme et l'importance d'une chapelle. Tous les espaces non construits sont occupés par des tombes sans enceintes. De loin on dirait une ville construite irrégulièrement parmi des tombeaux. Quand on s'approche, on comprend que tout ce qui est là appartient aux morts, que cette grande vallée est pour tous, grands ou petits, le champ du repos; et qu'il n'y a, comme dans notre Occident, que des différences de rang et de fortune entre ceux qui l'habitent.

Personne dans cette singulière ville. A peine quelques maçons qui construisent le mur d'une enceinte nouvelle, ou la famille de quelques gardiens : — un enfant, une femme accroupie, par hasard, au beau milieu des routes vides, et où ne passent que des enterrements. Un silence extraordinaire emplit d'un bout à l'autre cette vallée, où les bruits du Caire ne parviennent même pas; et la lumière qui ruisselle à travers ces rues sans ombre, et rejaillit sur les murs dont beaucoup sont crépis, sur les coupoles blanchâtres, sur les tombes toujours passées au lait de chaux, cette lumière égale, sans brisure, sans obstacle à sa diffusion, forme peut-être le morceau le plus éclatant dans sa douceur qu'il y ait dans le panorama du Caire. Du reste, le tableau, comme vue d'ensemble, est merveilleux.

Fromentin voulait certainement tirer un parti positif de ce voyage en Égypte. Il nous le dit lui-même dans une de ses notes.

Je voudrais, donner des choses que je vois une idée simple, claire et vraie, émouvoir avec le souvenir de ce qui m'a ému, laisser le lecteur indifférent pour ce qui ne m'a pas intéressé moi-même, ne rien grandir à plaisir, et me tenant toujours dans la mesure des choses, les rappeler à ceux qui les connaissent, les rendre sensibles et, pour ainsi dire, les faire revivre à l'esprit comme aux yeux de ceux qui les ignorent.

Cette série de croquis rapides, de peintures inachevées, faites en courant, ne seront pas un livre; elles n'en sauraient avoir l'unité. L'élément humain en sera fatalement absent. J'aurai entendu tout ce qui se dit et se crie dans le tumulte des villes égyptiennes, sans en comprendre l'idée ni le sens.

Deux choses, qu'il n'avait pas prévues, lui firent abandonner ce projet en éteignant peu à peu la conviction enthousiaste des premiers jours : les ennuis de cette vie en commun et un accès de fièvre violent qui le prit dans la Haute-Égypte et le mit à bas jusqu'à son retour au Caire. Pendant toute la durée de la fièvre les notes sont trop sommaires et par suite insuffisantes pour servir de fond à un travail ultérieur. Le *Voyage en Égypte* resta donc à l'état d'esquisse. Le peintre utilisa seul les souvenirs que l'écrivain avait fixés. Deux de ses compagnons de voyage furent plus heureux. M. Charles Blanc écrivit le *Voyage dans la Haute-Égypte* et M. Berchère le *Désert de Suez*. Telles qu'elles sont cependant, les notes de Fromentin, dans leur concision, nous donnent encore la peinture la plus juste que nous ayons de certains aspects de la vallée du Nil.

Je suis arrivé au terme de cette étude.

Par l'âme, par l'émotion, par le sentiment, Fromentin se sépare nettement de l'école purement pittoresque. Ses qualités de tendresse et de sensibilité le rangent à côté des Renan et des Sand; ses vertus d'écrivain en font un classique, un maître de vraie tradition française, gardant la mesure dans l'expression, poursuivant l'élégance de la forme travaillée, mais non maniérée, la sobriété de l'épithète, la délicatesse des nuances, avivant, par la variété des juxtapositions, une trame serrée, un dessin plein de relief, des pensées fines ou profondes, toujours riches et nombreuses. Fromentin est un puriste ; il adore les maîtres du XVIIe siècle et les anciens; comme eux il a de ces mots simples qui gravent, sous un jet de lumière, la physionomie des lieux, l'accent particulier des hommes et des choses. La plume à la main, il n'est pas seule-

ment un peintre sans rival, il est un penseur ingénieux, alerte et nerveux, un observateur incomparable, vibrant au moindre souffle et au moindre bruit.

Fromentin se place entre George Sand, Théophile Gautier, Mérimée et Renan, parmi les plus purs écrivains de prose de la génération qui disparaît.

LOUIS GONSE.



DES

PERSONNIFICATIONS DU ROMAN DE RENART

DANS LA DÉCORATION DES MONUMENTS RELIGIEUX

I



Il est peu de figures symboliques qui se soient accrochées à la pierre et au bois avec autant de ténacité que le loup et le renard; ils s'imposèrent aux sculpteurs de monuments religieux pendant une période de plus de deux siècles, comme si leurs déprédations et leurs ruses devaient être consacrées officiellement par l'Église.

Les Allemands, les Anglais, les Flamands et les Français avaient chanté Renart et Ysengrin dans de longs poèmes auxquels chacun de ces peuples ajoutait de malicieuses rallonges; une interprétation de ces aventures fut donnée par les imagiers, qui traduisirent sur pierre les faits et gestes des héros de *Renart* et nous ont rendu le service de les faire paraître plus clairs à nos yeux que les interminables poèmes populaires sur lesquels pâlissent tant de commentateurs?

Une telle popularité n'est pas de hasard et ne s'acquiert pas du premier coup. *Renart*, qui devait être un des premiers adversaires sérieux de la gent monacale, ne montra pas tout d'abord l'ensemble de sa troupe avec sa puissance agressive; comme un directeur de théâtre qui forme des acteurs novices, il les fit débuter d'abord dans de petites pièces malicieuses, mais innocentes aux yeux de l'Église, et quand la bande appa-

rat sur les monuments, ce fut dans des rôles épisodiques auxquels un esprit soupçonneux n'avait rien à redire.

Les gens souriaient en passant : — « C'est Renart ». Mais ce coin de comédie, si sommaire qu'il fût, ne rappelait pas moins aux curieux qu'une personnalité agressive s'était logée sous les porches des cathédrales, sur les chapiteaux de la nef, et parfois se mêlait aux ornements d'un jubé, comme pour narguer, jusque dans les lieux saints, la puissance des moines.

Si on trouve que cette interprétation de la révolte d'animaux malicieux est due à l'esprit moderne, toujours prêt à évoquer le souvenir de graves événements à l'aide de menus faits, il n'en reste pas moins acquis que la représentation fréquente des héros du *Roman de Renart* sur les monuments sacrés est la preuve de la popularité d'un poème qui était loin d'être favorable à l'esprit des corporations religieuses.

J'ai groupé un certain nombre de monuments ayant trait aux compagnons de Renart dans l'*Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance*; je m'intéresse encore à ce maître fourbe et à ses complices, et un excellent mémoire archéologique, peu connu en France, me fournit d'autant mieux l'occasion de revenir sur leurs aventures que son auteur, savant archéologue suisse, enlevé récemment à l'érudition, M. Hermann Hammann, me prenait à parti d'une façon trop engageante pour que je ne répondisse pas à ses vœux[1].

II

Au milieu de la contrée qui faisait jadis partie de la petite Bourgogne, c'est-à-dire à la jonction des cantons de Lucerne, de Berne, d'Argovie et de Soleure, se trouve le village de Saint-Urbain, célèbre au XIII[e] siècle par son abbaye. Dans ce village existaient plusieurs tuileries ; les briquetiers de l'endroit furent appelés à l'édification du monument, ainsi que le témoigne l'ancien chroniqueur Robert Stumpf : « Ce couvent fut bâti à grands frais et travail, en grande partie en briques de terre cuite », etc.

Le gros de l'œuvre élevé à l'aide de ces matériaux, la majeure partie de la décoration consista en sujets tirés de la fable, en représentations de figures humaines, en armoiries, en inscriptions latines ou allemandes, et en ornements composés d'entrelacs, de rinceaux et de pal-

1. *Briques suisses, ornées de bas-reliefs du* XIII[e] *siècle*, par H. Hammann. Genève et Bâle; H. Georg, 1868. In-4° de 34 pages et de 12 planches.

mettes variées. La brique se prête à ces agencements décoratifs qui, dans la plupart des monuments, sont demandés à la pierre, et elle fournirait aujourd'hui une preuve de l'utilité de son emploi en architecture, si en 1513 le couvent n'avait été incendié presque totalement.

On ignore pourquoi le reconstructeur n'employa pas les anciennes briques décoratives, échappées à l'action du feu, et dont la majeure partie fut retrouvée dans les décombres ; heureusement elles furent recueillies plus tard par des archéologues qui en comprirent la valeur, et on peut se faire une idée de l'ornementation du couvent en comparant les divers types curieux recueillis dans les musées d'Aarau, de Berne, de Soleure, à la bibliothèque de Zofingen et dans quelques collections privées.

Mon but n'est pas d'analyser les bas-reliefs de ces briques archaïques, quelque intérêt qu'elles offrent pour l'histoire de l'art architectural.

Une seule brique me suffit pour montrer l'infiltration de l'esprit germanique, introduisant un épisode des débuts du *Roman de Renart* sur les murs d'un couvent. Il en est de ces germes satiriques comme des plantes étrangères dont le vent a transporté un grain sur une moulure de la pierre, et que les botanistes regardent avec émotion en se disant : « D'où vient-elle? »

Par les inscriptions du bas-relief et en comparant cette brique au caractère décoratif de celles qui sont connues, la pensée et sans doute l'exécution doivent être reportées à l'Allemagne.

On trouve, d'abord dans le « *Reinhart Fuchs* », de Jacob Grimm, et dans le « *Altdeutsche Lesebuch* », de W. Wackernagel, une poésie allemande du XIIIe siècle, qui a pour titre « Le Loup à l'école » (*Von dem Wolf und sinem Wip; der Wolf in der Schuole et Wolf Schuollære*). Le poème, qui se compose de quatre cent quarante-trois vers rimés, commence par une allusion à la mort violente d'un empereur que des meurtriers, d'infâmes loups, ont assassiné, et qui ont mis, par cette action cruelle, l'empire en deuil.

A ce sujet, le loup Isenbart[1] dit à sa louve : « Depuis cette époque, nos péchés nous font souffrir pendant de longues journées; il faut aviser

1. « Dans la fable zoologique, ainsi que le fait remarquer M. Hermann Hammann, tous les animaux en scène reçoivent des noms qui avaient primitivement leur signification, se rapportant ou à leur forme, ou à leur caractère et au rôle qu'ils jouent. Ainsi le vieux loup s'appelle *Isenbart,* à cause de sa terrible mâchoire tranchante comme le fil d'une épée ; sa femme, *Herrât* (Volupté) ; le jeune loup, *Isengrin* (Isengrienen, plus cruel que son père, etc. »

à cet état de choses pendant qu'il est temps encore et chercher à calmer le trouble de nos âmes. C'est pourquoi, chère épouse Herrât, écoute mon projet : je désirerais faire de notre cher fils Isengrin un moine, pour qu'il puisse, après notre trépas, chanter plusieurs fois par semaine le *Requiem*. — Bien parlé, répond la louve; ce sera pour notre salut, si jamais ce projet s'exécute. J'y ai bien pensé aussi; mais comment faire? — Je sais, répliqua Isengrin, qu'il y a, dans la bonne ville de Paris, nombre de prêtres savants et beaucoup de maîtres d'école; c'est là où nous conduirons notre enfant. »

Ainsi fut fait. Ils arrivèrent sains et saufs à Paris, allèrent trouver maître Ilias, qui y jouissait d'une grande renommée, et, sans tarder, ils lui proposèrent dix bonnes livres parisis s'il voulait bien se charger de l'instruction de leur fils Isengrin.

Le maître, riche en science, trouvait un peu singulier qu'un loup voulût s'instruire. « Jamais, disait-il, on n'a entendu pareille chose, ni à Paris ni à Salerne.

— Mais notre fils est un jeune homme doué, répliquait Herrât la louve, et il est écrit aussi que le prêtre Amis possédait l'art remarquable d'apprendre à un âne à tourner les feuillets d'un livre, à chanter l'A, B, C. N'existe-t-il plus de prêtres aussi habiles? Instruisez mon fils, je paierai ce qu'il faut et encore quelque chose par dessus.

— Que cette entreprise soit pour mon salut, dit le maître; je le ferai, Madame, et j'y mettrai toute mon application. »

Le même jour, le jeune loup fut installé dans l'école; on lui mit un livre sous les yeux et le maître l'exhorta de la sorte: « Écoute, cher Isengrin, efforce-toi à bien étudier, et répète distinctement A. » Mais l'élève, au lieu de répéter la lettre, dit : « Maître, est-ce qu'il n'y a pas plutôt *lamp* (agneau) écrit sur mon livre? — Le livre dans lequel il est question d'agneaux s'appelle Virgile, répondait Ilias. — Ah! mon maître, hurlait le loup, apprenez-moi cela, et je vous serai très reconnaissant. — Tu es encore bien étourdi, répliqua le prêtre, tu dois combattre ta sensualité et t'appliquer à l'étude; répète *ita*, oui, *non*, non. — Je le ferais volontiers, dit Isengrin, mais bonne chair sans os est avant tout ce que j'affectionne, ici comme à Salerne; voyons, maître, que dois-je faire? — Tu es un véritable vorace, répliquait Ilias, je ne te parle pas de manger; répète ce que je te commande : A, B, C.

— J'ai envie d'un agneau. »

Alors le maître reprit : « Tu n'es qu'un fou corrompu; répète A, B, C. » Mais Isengrin, loin de répondre, s'en tenait à son idée fixe et ne voyait écrit dans le livre que des agneaux et des chèvres.

Le maître se fâcha. « Si cela continue de la sorte, dit-il, je te marquerai des agneaux sur le dos. »

Et il lui prenait l'oreille et la secouait fortement. « Je me passerai volontiers de ce genre de leçon, dit Isengrin; finissez avec ces tiraillements ou je vous mordrai la main. C'est un mauvais enseignement que de tirer l'oreille comme je l'ai fait jadis à la chèvre, après lui avoir fait réciter le *Credo*.

— Ainsi, dit Ilias, tu me forces à prendre une baguette, pour te tanner le dos; cela tournera à ton malheur d'être venu ici. — Maître, interrompit un des régents présents, m'est avis qu'il serait mieux de suspendre cette correction et de parler au père, qui me paraît un peu singulier. Laissez aller Isengrin; il n'apprendra jamais ni à lire, ni à chanter dans les livres, et vous ne l'empêcherez point de chanter la même mélodie de son vieux père. »

L'époque actuelle, qui a besoin d'excitants intellectuels, trouvera peut-être ce fabliau du *Loup à l'école* d'un comique un peu primitif et simple; le peuple du XIIIe siècle n'était pas si dédaigneux, et je me rangerai volontiers du côté des gens qu'amusait ce loup à qui un magister veut enseigner les lettres de l'alphabet et qui voit courir entre les lignes des bandes de moutons.

Une moralité d'un ordre plus sérieux se dégageait parfois de ces récits rimés et l'auteur du *Loup à l'école* croit devoir donner pour conclusion à son fabliau l'enseignement suivant qui dénote un véritable observateur des passions de l'homme :

« Maintenant, lecteur, écoute bien cet exemple : Celui qui veut instruire un loup ou enseigner la danse à un âne, et celui qui prétend pouvoir corriger un homme qui rien n'oublie ni apprend, et qui a grandi avec ses vices, aura peines et angoisses à endurer toute sa vie. »

On trouve dans les poésies de Marie de France, poète anglo-normand du XIIIe siècle, une petite fable se rapportant au même sujet, et dans maints autres poètes de la même époque le même canevas a servi, que M. Hermann Hammann a recueilli dans son savant Mémoire.

Cette anatomie comparée, qui a son utilité en philologie, mais dont certains érudits modernes abusent parfois pour bien montrer au public la quantité de livres qu'ils ont feuilletés, ne s'applique pas au petit travail actuel.

Il s'agit ici du bas-relief représenté sur la brique. Quoique la sculpture en soit rudimentaire, la façon dont a été traduit le poème est claire et suffit à rappeler le sujet, même sans le secours de l'écriture. Étant admis que le museau du loup évoque par son allongement malencon-

treux le souvenir de celui d'un renard, l'archéologue n'hésitera pas à retrouver ici le maître tenant son alphabet, le loup qui regimbe contre ce fâcheux *a, b, c*, et, dans un coin, la figuration de deux agneaux dont la chair tendre remplit l'esprit du loup de pensées qui n'ont aucun rapport avec l'enseignement scolaire. Tous les monuments du moyen âge n'offrent pas cette clarté, et malgré les recherches des érudits on n'a pu encore que donner un sens vaguement approximatif de la raison qui fit sculpter par les imagiers tant d'ânes à l'école ou pinçant de la harpe.

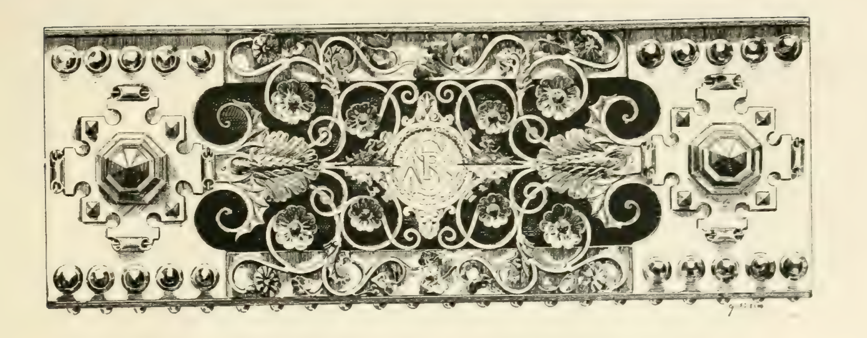
Si le sujet du *Loup à l'école* éveilla la verve des conteurs, il exerça une égale influence sur le ciseau des imagiers. Le savant professeur, M. W. Wackernagel, de Bâle, en a retrouvé deux autres représentations : la première sur le portail du chœur de la cathédrale de Fribourg en Brisgau [1]; la seconde, à Saint-Paul, près de Rome.

Je disais au début que cet épisode et d'autres encore concoururent à la fortune du *Roman de Renart;* les conteurs et les imagiers étaient d'accord pour les propager et, en ouvriers patients, ils tissaient sans relâche les principaux fils de cette composition satirique du moyen âge. Sur les murs de la même abbaye de Saint-Urbain se profilaient d'autres briques du même ordre, et on a conservé heureusement à titre de type Renard contrefaisant le mort pour attirer les poules; mais le caractère satirique de cette brique est moins prononcé et c'est sur les murs des monuments gothiques français et germaniques qu'il faut étudier les coquineries et subtilités de ce maître trompeur.

CHAMPFLEURY.

1. M. Barbier de Montaut en donne une reproduction dans son *Iconographie et symbolisme de la Fable du loup écolier*. Montauban, in-8° de 14 pages. Voir sur le même sujet une notice de la *Revue des sociétés savantes*, 4e série, t. IX, et les *Mélanges d'archéologie* du père Cahier, t. Ier.





L'EXPOSITION MODERNE DU MÉTAL

A

L'UNION CENTRALE



Dans le but fort louable de donner à ses expositions un caractère artistique plus marqué, une valeur d'enseignement et une attraction d'originalité qui paraissaient lui faire un peu défaut, par suite de l'absence d'une méthode de classification bien déterminée, la Société de l'Union centrale a décidé qu'elles seraient désormais divisées en neuf séries : le métal, — les tissus, — le papier, — les matières animales, — la terre, — le verre, — la fleur. En principe, cette innovation est excellente et son application présentera à tous les points de vue des avantages très sérieux. Chacune de ces séries offre en effet, par les transformations multiples que peut subir la matière qui lui est attribuée, une variété de produits et de formes, telle que l'on pourra en constituer un ensemble qui sera toujours aussi pittoresque de physionomie qu'intéressant à l'étude, pour les amateurs et les artistes. La bienveillance et le dévouement inal-

térables des collectionneurs parisiens permettront d'établir facilement, au moyen des œuvres d'art anciennes de la même série, mises à la disposition du comité, une exposition rétrospective du plus haut intérêt. Nous émettons même, à ce propos, le vœu que, dérogeant aux habitudes, le comité abandonne le système de la division absolue en section moderne et section ancienne, installées l'une au rez-de-chaussée, l'autre au premier étage, et les organise parallèlement, de manière à fournir au visiteur tous les éléments d'une comparaison pour ainsi dire instantanée. Ainsi pour la série du Métal, qui constitue la première exposition nouvelle, n'eût-il pas été fort original de former une section bien délimitée du bronze d'art, dans laquelle on aurait placé d'un côté les œuvres sorties des ateliers des Barbedienne, des Denière, etc., et de l'autre les merveilleux bronzes des collections Basilewski, Piot, Dreyfus, Seillière, etc.; de donner à l'orfèvrerie un emplacement distinct où sans être confondus, les Christofle, les Fannière, les Falize, les Froment-Meurice, etc. auraient eu pour concurrents les maîtres inconnus du moyen âge et de la Renaissance, ceux des XVIIe et XVIIIe siècles, dont MM. Stein, de Rothschild, Odiot, Seillière, Gréau, Basilewski ont la bonne fortune de posséder des chefs-d'œuvre. Ne vous semble-t-il pas que cela eût constitué une exposition pittoresque, fort attractive et pleine d'enseignements?

Il est évident que, pour attirer le public, pour piquer sa curiosité et développer son éducation artistique, il faut aujourd'hui chercher des innovations, créer des méthodes nouvelles de classification et de groupement, et lui rendre ainsi les expositions intéressantes par leur originalité et leur imprévu. Des sociétés privées, si puissamment accréditées qu'elles soient, ne peuvent renouveler par leurs propres moyens les colossales expositions organisées au Champ de Mars, au Trocadéro, par le gouvernement: les éléments nouveaux, d'ailleurs, feraient défaut, ou tout au moins seraient difficiles à réunir. C'est pour ces raisons que l'Union centrale nous paraît avoir été fort avisée d'adopter le système des séries d'expositions par genres, qu'elle a inauguré cette année avec le Métal. Mais elle ne pourra, croyons-nous, réaliser tous les avantages qu'il présente qu'à la condition expresse de l'appliquer rigoureusement. Aussi avons-nous vu avec regret le comité de l'exposition abandonner la moitié de la nef aux industries libres qui ont créé là, comme les années précédentes, un véritable bazar. Cette immixtion d'éléments hétérogènes diminue le caractère sérieux de l'entreprise et pourrait en compromettre le succès. L'invasion de ces parasites, de ces bohèmes de l'industrie parisienne, a toujours été fort préjudiciable à l'œuvre de l'Union centrale et n'est point étrangère aux mécomptes qu'elle a subis parfois. Nous







Froment-Meurice fecit

COQUILLE DE GIRASOLE, MONTEÉ EN OR ÉMAILLÉ

(Appartient à Mgr le Duc d'Aumale)

n'ignorons point que le comité subit plus qu'il ne la tolère cette infraction à son programme et qu'il a dû céder en cela à des considérations d'un ordre particulier. Il a fallu compter, paraît-il, avec l'argent, ce métal précieux qui en toutes choses est un obstacle — par son absence — en même temps qu'un moyen si puissant d'action, lorsqu'il est abondant. L'administration des beaux-arts, qui affecte si volontiers de paraître protéger les entreprises qui ont pour but le développement de l'art en France et de faire ostentation de son zèle et de sa générosité, se montre moins parcimonieuse qu'ingrate et injuste envers une société qui, depuis seize ans, a fait plus, sans circulaires ni programmes, pour la propagation du goût, l'éducation artistique du pays et l'enseignement du dessin, que toutes les institutions officielles. Non seulement elle ne la soutient point de ses encouragements et de sa protection, mais elle laisse grever son modeste budget de charges onéreuses que son intervention lui aurait facilement épargnées. N'exige-t-on point d'elle aujourd'hui un loyer pour son installation dans le palais des Champs Élysées? Cette prétention de la direction des bâtiments nationaux est excessive et singulière.

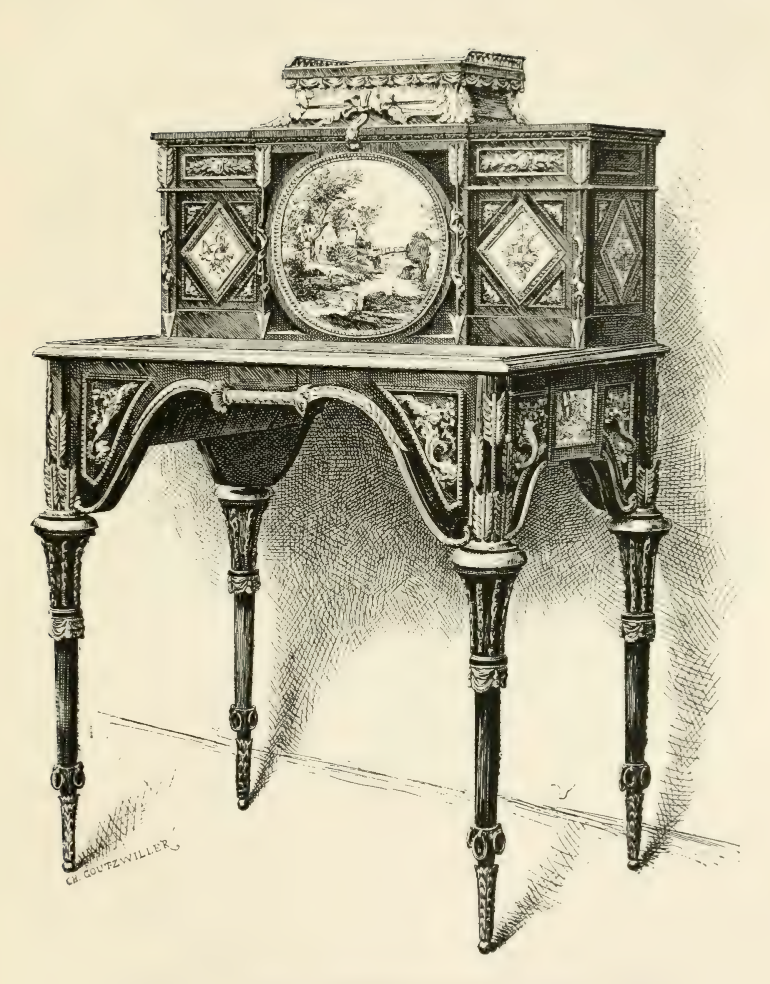
En recherchant ainsi, par l'offre et la concession d'une hospitalité bizarre à toutes sortes d'inventions peu intéressantes, les moyens de subvenir aux frais considérables qu'entraîne pour elle l'organisation de ses expositions, le comité de l'Union centrale commet une pétition de principes; elle perd d'un côté, mais en proportion bien plus considérable, ce qu'elle gagne maigrement de l'autre. Les visiteurs sérieux se laissent rebuter par ces côtés mercantiles et grossiers de l'exposition, et se font de plus en plus rares. Il y a là un vice d'organisation qui menace de devenir rédhibitoire et de compromettre non seulement le succès, mais la création de ces intéressants et utiles concours périodiques. Il est urgent d'y aviser avec la volonté irrévocable de couper le mal dans sa racine, et nous sommes convaincu qu'à partir de cette réforme la prospérité renaîtra et les expositions de l'Union centrale donneront à tous les points de vue des résultats fort remarquables. L'art ne souffre point de ces compromissions avec le mercantilisme et le *camelotage*, puisqu'il est nécessaire d'appeler un chat un chat et Rollet un fripon.

Que l'on ne veuille point voir dans ces critiques la moindre tendance d'hostilité et de parti pris contre des entreprises aussi dignes d'encouragement, contre une société qui a rendu les plus grands services à l'art et à l'industrie de notre cher pays et qui est appelée certainement à en rendre encore beaucoup de nouveaux. A Dieu ne plaise que nous puissons être soupçonné un seul instant d'une telle injustice! mais nous croyons qu'il était du devoir d'un collaborateur de la *Gazette des Beaux-*

Arts, où l'indépendance la plus complète a toujours été alliée à une sollicitude profonde pour tout ce qui intéresse le développement de l'art français, de signaler avec franchise et publiquement ce qui lui paraît défectueux dans l'organisation des expositions de l'Union centrale, et les réformes qui lui semblent de nature à en accroître le succès.

Ces critiques faites, esquissons rapidement la physionomie d'ensemble de l'exposition actuelle. La moitié de la nef a été abandonnée aux industries libres. On y rencontre un peu de tout, de la céramique, de l'ébénisterie, de la quincaillerie, de la papeterie et de la librairie; nous n'avons point ici, dans une étude sur une exposition consacrée particulièrement au Métal, à nous occuper de ces exposants variés, qui, suivant l'expression aussi spirituelle que galante d'un membre du comité, n'ont point eu la patience d'attendre que vînt leur tour. Avaient-ils quelques chefs-d'œuvre à nous montrer et pouvaient-ils espérer piquer assez vivement et satisfaire d'une manière assez sérieuse notre curiosité, pour justifier leur impatience et une telle dérogation au nouveau système adopté par le comité de l'exposition? Nous avons rencontré sans doute çà et là des œuvres intéressantes, des produits de bonne facture, de belles poteries aux formes agréables, des meubles d'un goût fort honnête; mais de chefs-d'œuvre, point, et c'est sans regret comme sans intention de retour que nous avons gagné la seconde partie de la nef. Là commence seulement la véritable exposition de l'Art du Métal. Les quelques gardiens nonchalants et rêveurs que nous avons ailleurs frôlés au passage nous ont donné l'illusion de santons gardant les babouches et les sandales à la porte de la mosquée.

Dans cette section sont groupés en un désordre intelligent, où le côté pittoresque et la variété ne font point défaut, tous les artistes et industriels qui traitent de cent manières diverses le Métal, or, argent, bronze, acier, fer ou cuivre, qui donnent à la matière brute une forme, des couleurs, du sentiment et de l'esprit, qui en font œuvre de poète et de créateur nouveau : ici les orfèvres mariant au métal les productions précieuses de la nature minérale, les fulgurances du diamant, les caresses lumineuses de l'opale, du saphir, les caprices de l'émail; là, les bronziers qui donnent aux œuvres des artistes modernes la pérennité des glorieuses reliques de l'antiquité, auxquelles ils assurent une immortalité nouvelle; ailleurs les artistes du mobilier, dont les ciselures audacieuses et délicates ressuscitent les chefs-d'œuvre des maîtres du passé; plus loin, d'autres qui, de la lime, du burin et du marteau, tissent l'or et l'argent en filigranes, repoussent ou martèlent le cuivre et le fer en frises légères de fleurs, de fruits et de feuillages enlacés agrestement.



« BONHEUR DU JOUR » A GARNITURE DE BRONZE CISELÉ ET DORÉ.

(Exposition de M. Beurdeley.)

Les organisateurs ont eu à ce propos une idée originale et très heureuse. Pour initier le public aux travaux de l'art de fondre, de ciseler ou de graver, ils ont fait établir des ateliers en miniature, où des ouvriers et des artistes de M. Barbedienne et de M. Christofle montrent à l'œuvre les opérations du moulage, de la coulée, du décapage du bronze et de l'argent, du frappage, du brunissage et du finissage au ciselet des pièces d'orfèvrerie et de reproductions artistiques. Ce spectacle présente une réelle attraction pour les visiteurs, peu au courant généralement de ces questions d'art et d'industrie. Par un escalier monumental à double rampe, dont les dessous abritent les produits des fonderies de bronze, de nickel, de plomb, de zinc, on accède aux galeries supérieures, qui contiennent les sections des émaux, des gravures en pierre fine, des faïences d'art, et l'exposition rétrospective du Métal, dont un de nos collaborateurs décrira prochainement les œuvres les plus remarquables.

Au dessus des galeries extérieures, dans les frises, l'on a inscrit en lettres éclatantes les noms glorieux des maîtres qui ont illustré par leur talent et leur œuvre considérable l'école française des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles : Jean Cousin, Stéphanus, Briot, les Penicaud, Legaré, Lepaultre, les Keller, les Caffieri, Boule, Varin, Ballin, les Germain, Meissonnier, Gouthière. C'est là un hommage bien dû à ces modestes et grands artistes, dont l'enseignement et les travaux ont fait nos contemporains ce qu'ils sont, et dont l'influence féconde s'exercera encore longtemps sur l'art moderne.

Bien qu'à peine deux ans se soient écoulés depuis l'Exposition universelle, les diverses sections de l'exposition de l'Union centrale présentent un certain nombre d'œuvres nouvelles importantes qui n'ont point figuré dans les galeries du Champ de Mars. Toutefois il est évident que ce rapprochement de dates n'a pas médiocrement contribué à diminuer son importance et son originalité.

Nous ne nous occuperons que de ces œuvres, et mentionnerons simplement les objets d'art déjà connus.

LES BRONZES D'ART ET D'AMEUBLEMENT

Cette section est celle qui fournit le plus d'éléments sérieux et intéressants à l'exposition du Métal; nous retrouvons là plusieurs des maîtres modernes qui ont donné à l'exposition du bronze au palais du Champ de Mars une si grande importance et un si vif éclat, MM. Beurdeley, Dasson, Denière, Barbedienne, etc. Leurs loges, les pavillons pittoresques qu'ils

ont élevés dans la nef, contiennent des travaux considérables, des œuvres de grand style, des merveilles d'exécution et d'élégance exquise, qui attestent un progrès incessant, des efforts continus pour atteindre et égaler les productions des grandes époques, et qui prouvent que l'élan superbe constaté en 1878 n'était point un accident temporaire, mais bien la manifestation éclatante et sincère d'une véritable renaissance nouvelle dans l'art du bronze d'art et d'ameublement. Nous avons pu même



SERVICE A THÉ EN ARGENT MARTELÉ.

(Exposition de MM. Christofle et Cie.)

constater dans cette exposition des Champs-Élysées que la tendance de nos artistes à se dégager insensiblement de l'imitation pure et simple des œuvres du passé, s'accentuait d'une manière évidente et qu'ils cherchent avec ardeur à produire des créations nouvelles dans lesquelles ils puissent donner la mesure, non plus simplement de leur habileté prodigieuse d'exécution, de la finesse de leur outil, mais bien de leur originalité personnelle et de leur imagination. Ces symptômes d'une vitalité ardente et inquiète sont du plus heureux augure pour l'avenir de cet art dans lequel l'école française s'est illustrée si glorieusement autrefois.

La manie du bibelot ne saurait être devenue endémique dans notre pays, si primesautier d'esprit et de caractère. Le jour, prochain sans aucun doute, — que nous appelons de tous nos vœux, — où, en pré-

sence des contrefaçons insaisissables qui se multiplient, de l'élévation progressive des prix, les amateurs, les possesseurs de grandes fortunes délaisseront le vieux pour le neuf, il se produira une réaction irrésistible en faveur de nos artistes contemporains, qui renoueront alors certainement les grandes traditions de l'école et pourront revendiquer la succession des maîtres d'autrefois. Ainsi n'a-t-on point dit déjà avec quelque raison d'un de ces artistes, M. Dasson, qu'il est un revenant du XVIIIe siècle, un habile artiste d'alors dont l'âme et le goût, par un avatar mystérieux, se sont introduits dans une enveloppe nouvelle [1], et que dans cent ans son œuvre sera discuté par les savants, qui le placeront au XVIIIe siècle. Cette perspective, si flatteuse qu'elle soit, ne suffit point à son ambition. Il tente de créer lui aussi quelque chose de nouveau, qui porte sa marque et qui puisse être attribué plus tard à la fin du XIXe siècle; mais malheureusement son érudition incontestable l'obsède trop encore et le pousse moins à une adaptation discrète et fort intelligente qu'à une imitation quelque peu servile des œuvres du passé, notamment de celles de l'époque Louis XVI qui paraît avoir ses préférences. Dans son pavillon du palais de l'Industrie, dans le salon du président de la République, l'on peut voir des belles copies d'un Boule du château de Windsor, de la commode Marie-Antoinette de la salle des pastels du Musée du Louvre, de tables et de crédences de Fontainebleau, entourés de petits meubles galants et délicats, bâtis avec des épaves précieuses du passé, plaques de Wedgwood, panneaux de vieux laques du Japon à semis d'or, de vernis Martin aux verts troublants, et une œuvre fort intéressante à laquelle il a donné le nom de Table des Arts. Nos lecteurs se rappellent certainement la belle table des Saisons exposée par M. Dasson au Champ de Mars en 1878, et qui fut si fort remarquée. L'œuvre nouvelle en répète la conception générale et les dispositions architectoniques, empruntées au style Louis XVI, et en constitue ainsi un pendant superbe. La plaque de jaspe rouge porte sur quatre pieds de bronze doré, en forme de cariatides, représentant la Poésie, la Peinture, la Sculpture et la Musique; les retombées quadrangulaires sont ornées d'attributs corrélatifs, soutenus par des guirlandes de fleurs. Sur les quatre faces, dont le fond est de lapis, court une frise ciselée à jour, du travail le plus fin et le plus délicat; d'un cartouche central sur lequel sont appuyées deux Renommées, partent des branches de chêne et de lauriers enlacées autour de lyres, de tambourins, de palettes, de ciseaux, de carquois et de médaillons. L'exécution

1. Les Bronzes au Champ de Mars, par M. L. Falize fils, *Gazette des Beaux-Arts*, 1878.

VASES EN ARGENT MARTELÉ. — (Exposition de MM. Christofle et Cie.)

de cette pièce est égale, sinon supérieure, à celle de la table des Saisons: la composition en a plus encore, il nous semble, d'élégance et de grâce. Le dessin en est d'une grande pureté, d'une souplesse de formes et d'une contexture de lignes excellente. L'Angleterre a enlevé le bijou de l'Exposition du Champ de Mars; celui de l'exposition de l'Union centrale s'en ira également chez nos voisins; il a été acheté par sir Edward H. Scott, membre de la Chambre des communes. Dans le pavillon de M. Dasson, nous trouvons encore quelques œuvres nouvelles, une paire de candélabres Louis XV dont les branches de bronze épais ciselé s'enroulent autour de deux potiches *flambé* de forme ovoïde, dans une disposition très pittoresque malgré sa bizarrerie; des appliques cariatides de grandes dimensions d'un excellent travail, une pendule dont la composition tourmentée et les formes un peu lourdes ne s'harmonisent guère avec le caractère de la belle cheminée Louis XVI en marbre bleu turquin, à cariatides et bas-relief en marbre blanc, de l'Exposition de 1878.

M. Beurdeley est le rival de M. Dasson: comme ce dernier, il connaît intimement les maîtres du XVIIIe siècle, s'inspire avec habileté de leur œuvre, et en ressuscite, dans des reproductions d'une fidélité irréprochable, le travail précieux, les formes délicates et pures, l'esprit et le charme. Gouthière paraît être son maître préféré. Nous trouvons là des reproductions de sa pendule-cartouche de la galerie d'Apollon, dont la gaine est un chef-d'œuvre de ciselure et de composition; d'une cheminée de Fontainebleau, en marbre, dont les motifs de la décoration fort pittoresque et originale sont formés de carquois, d'arcs et de flèches, cheminée que l'on croit avoir été faite pour Trianon, auquel appartient l'original de la garniture aux Nymphes qui l'accompagne. M. Beurdeley a tiré un parti excellent, dans d'autres œuvres personnelles, de ces motifs de décoration, notamment dans une paire d'appliques Louis XVI et dans un bonheur du jour. Le beau meuble Marie-Antoinette du Louvre, les appliques aux cors de chasse de Trianon, ont également là des copies fort habilement exécutées. Parmi les pièces plus ou moins inspirées du passé, une large et épaisse commode à trois panneaux, à décorations métalliques de pampres et de lierre, une crédence avec panneaux mythologiques en vernis Martin, un petit meuble en vieux laque du Japon, à garniture de cuivre fondu, d'une allure très légère, un petit bonheur du jour, nous signalons plus particulièrement cette pièce dont la composition et la décoration nous ont singulièrement plu. La tablette est supportée par quatre pieds de bronze doré, en forme de carquois, d'où s'échappent des fleurs et des feuillages; l'arc constitue la garniture du panneau de devant. Le corps supérieur contient un panneau ovale orné





Exposition de M.Mrs Christofle



GRAND VASE DECORATIF EN METAL MARTELE.

Imp. Cadart Paris

d'une gouache très fine par M. Mathieu représentant un sujet champêtre, moulin, ruisseau, lavandières, dans la manière d'Allegrain. Les pilastres d'angles consistent simplement en une flèche empennée, ornée d'une branche de lierre. De chaque côté sont des petits sujets analogues à celui du panneau, découpés en triangle. Des branches de chêne enlacées forment les poignées des tiroirs logés dans les angles des deux corps; une balustrade ajourée de bronze couronne la corniche. Ce meuble, plein de couleur, est un chef-d'œuvre de grâce et d'élégance. Bien que, par la nature de sa matière, la table de noyer sculpté exposée par M. Beurdeley ne rentre guère dans le cadre de cette rapide étude sur les arts du Métal à l'exposition de l'Union centrale, nous ne pouvons la laisser ignorer. Cette table est un véritable bijou qui nous rappelle, par ses dispositions générales, par la richesse de son ornementation et la délicatesse du travail de sculpture, la merveilleuse table en buis de l'Exposition universelle de 1878, que le regretté Jacquemart grava d'une pointe si fine et si vivante dans la *Gazette des Beaux-Arts*. M. Beurdeley poursuit sans faiblesse et avec ardeur son œuvre d'artiste convaincu et patient, qui en fera un des maîtres de l'art du mobilier au XIXe siècle.

De l'exposition de M. Dasson et de celle de M. Beurdeley au pavillon de M. Denière, nous franchissons un degré inférieur. Ici l'art est moins pur et moins élevé, l'inspiration n'est pas puisée aux mêmes sources. Gouthière, Caffieri, Riesener semblent céder le pas aux maîtres plus tourmentés et plus bruyants de formes et de coloris de l'époque de Louis XIV et de celle de la Régence. La préoccupation de la valeur et de l'abondance de la matière domine celle de l'œuvre intime de l'artiste, du dessinateur et du ciseleur. Ainsi nous apercevons dans un angle du pavillon, derrière un lampadaire exubérant de festons et d'astragales, une pendule genre de Gouthière qui, dans sa simplicité et sa pureté originales, devait être charmante et précieuse, et que l'on a abâtardie et défigurée par l'adjonction de dragons en vieux bronze japonais! La plupart des objets que nous voyons là, une grande cheminée Louis XIV, en marbre rouge décoré de bronze doré et d'un buste de marbre blanc entouré de lauriers, une psyché à trois pans, à fond rose avec guirlandes et filets de bronze doré, une jardinière Louis XVI, des crédences Louis XVI avec panneaux historiés dans le goût des peintures de Lebrun, une rampe d'escalier en bronze doré et fer forgé, etc., ont été exhibés à l'Exposition universelle de 1878. Nous n'avons donc qu'à les signaler sommairement.

M. Barbedienne a établi son exposition dans une vaste loge prati-

quée sur le premier palier de l'escalier à la naissance de la double révolution. Il l'a emplie de ses merveilleux bronzes de Barye, des reproductions de la statuaire moderne, des œuvres populaires des Dubois, des Mercié et des Chapu, de colossaux lampadaires, vases et plateaux en cloisonné de Thesmar. Dans les vitrines, nous retrouvons la belle soupière Louis XVI, de 1878, la copie du vase gaulois du Musée de Saint-Germain, les moulages sur nature, de Garnier, ses pièces d'orfèvrerie ordinaires et une quantité de menus objets d'art courants. Ici, comme chez M. Denière, à l'exception d'un tableau en émail de M. Serre, nous n'avons à signaler aucune œuvre nouvelle qui n'ait déjà figuré à l'Exposition de 1878. La vitrine des moulages sur nature pique vivement la curiosité et l'intérêt. Les résultats de ce nouveau procédé sont vraiment très remarquables et nous donnent lieu de croire que l'habileté prodigieuse des Japonais en ce genre de travail sera bientôt égalée par celle de nos bronziers parisiens.

ORFÈVRERIE ET BIJOUTERIE.

L'exposition de MM. Christofle et Cie nous servira de transition naturelle et logique entre les œuvres des artistes du bronze et les orfèvres. Les chefs et les ouvriers de cette maison tiennent des uns et des autres : et qu'il s'agisse des superbes vases émaillés de Tard, des torchères en bronze patiné, modelés dans le style et avec la fantaisie des Japonais, des plateaux à incrustations galvanoplastiques, des compositions pittoresques de M. Reiber appliquées à des vases héroïques, à des coupes japonaises, à des meubles, ou simplement des services divers en argent ou en vermeil, des martelés ou des patines métalliques de M. Guignard, nous trouvons en tout œuvre d'artistes amoureux de leur art, toujours en quête d'originalité et de fantaisie.

Le pavillon de MM. Christofle et Cie présente pour le visiteur de l'exposition de l'Union centrale une attraction très piquante. Dans un cadre restreint, mais fort bien disposé et rempli, il semble résumer, par la variété des produits qu'il contient, l'art de l'orfèvre contemporain, ses travaux divers et ses ressources multiples. On y peut étudier rapidement, au moyen des nombreux spécimens exhibés, les transformations de goût qu'il a subies ou imposées depuis quelques années, les variations de l'influence exercée par l'invasion de cet art exotique qui a modifié si sensiblement nos idées françaises sur la décoration, le japonisme. Dans de hautes et larges vitrines établies extérieurement sur le pourtour, sont les



PLAT DE RELIURE DE L'ALBUM OFFERT A M. TEISSERENC DE BORT PAR LES COMITÉS DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

(Exposition de M. Falize fils.)

pièces d'orfèvrerie ordinaire, la vaisselle plate et les services de table traditionnels. De ce chef, rien à signaler. A l'entrée principale, qui fait face au grand escalier, se dressent deux vases de style japonais en bronze martelé, composés par M. Reiber; ce sont là deux maîtresses pièces, par leurs dimensions colossales, l'importance de la composition et le mérite du travail. Sur la panse est un vaste médaillon à fond de patine rouge brique, qui contient une figure de femme japonaise en relief, aux chairs d'argent et dont les étoffes pittoresques sont formées par un dessin d'incrustation de métaux divers; cette figure de femme est accompagnée d'une figure d'animal traitée de la même façon. Des branches de pommiers en fleurs et en fruits, aux tons naturels, enlacées, et qui se déroulent autour du col du vase et retombent de chaque côté le long de la panse, forment par leur disposition les deux anses. Sur le socle en bronze doré est jetée, comme note de rappel, une branche semblable. Un semis léger de fleurs délicates en repoussé, décore la face opposée au médaillon. Le caractère général de sobriété dans la composition, la recherche de la disposition des membres du vase en dehors des motifs habituels de l'ornementation exotique, semblent accuser chez le dessinateur une préoccupation instante de créer une œuvre mixte, qui fût plus une adaptation qu'une inspiration absolue du japonisme. Mais l'artiste n'a pas osé aller jusqu'au bout; il a fait, par le médaillon, amende honorable de son audace; et c'est ainsi que son vase présente cette particularité singulière de n'être japonais que par la base et par un seul côté. Pour nous, nous préférons l'autre. Néanmoins, tels qu'ils sont, ces deux vases dont M. Buhot a gravé l'un à l'eau-forte d'une manière très fine et très exacte, constituent de belles œuvres qui font honneur à la maison Christofle et à M. Reiber. Dans l'intérieur, nous passons successivement en revue la série bien connue des prix de concours agricoles; deux beaux vases grecs de bronze à patine rouge, ornés sur la panse de bas-reliefs représentant les travaux d'Hercule et entourés d'une ceinture de masques tragiques et comiques empruntés à la décoration d'une pièce du trésor d'Edeilsheim; de grandes torchères à vases en cloisonné; deux vases de M. Reiber, dits vases aux Chats, inspirés de la fantaisie japonaise la plus excentrique; la belle torchère dans le style japonais, modelée par M. Guillemin, qui a figuré à l'Exposition de 1878; une série de services à thé et à café de la plus grande originalité, en argent martelé et craquelé, à la décoration discrète et délicate empruntée aux meilleurs types du japonisme, et adaptés avec un tact parfait à notre goût et à nos habitudes; une collection de vases aux alliages variés de tons et de dispositions, combinés de manière à imiter pittoresquement les veines du

bois, des marbres et les reflets d'écailles de poissons et d'ophidiens; des coupes et des plateaux de style néo-grec ou pompéien, et enfin la statuette en argent modelée par M. Delaplanche, l'*Industrie française*,



COFFRET-BONBONNIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE
GRAVÉ ET ORNÉ D'ÉMAUX TRANSLUCIDES ET D'ÉMAUX CÉRAMIQUES.

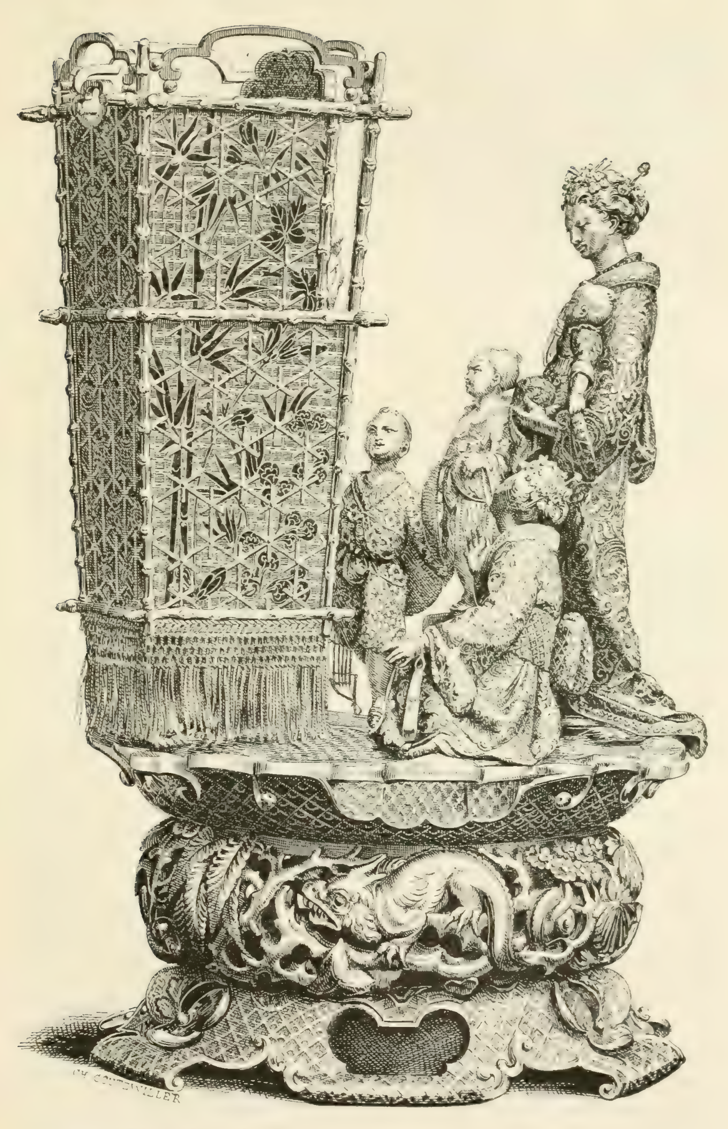
(Exposition de M. Boucheron.)

offerte à M. Dietz-Monnin, président de la section française à l'Exposition universelle de 1878, par les membres des Comités d'adoption. Beaucoup de ces objets sont nouveaux et accusent un progrès constant dans les travaux de cette grande et honorable maison.

La bijouterie tient une place importante dans cette exposition du Métal et la visite que l'on peut faire à travers les vitrines des Falize, des Boucheron, des Fannière, des Froment-Meurice, présente un réel intérêt. Il y a là des œuvres du plus haut goût, de véritables objets d'art, où la valeur de la matière précieuse employée disparaît en présence du mérite du travail et du talent de l'artiste qui en a inventé les formes et combiné les dispositions pittoresques ou gracieuses. Tous ces maîtres de la bijouterie contemporaine nous paraissent en voie de provoquer, par la passion ardente qu'ils apportent dans leur métier, par leur recherche patiente et féconde de nouvelles idées, d'œuvres originales, une renaissance de cet art si charmant et si difficile que la mode a fait négliger d'une manière très fâcheuse. Les uns et les autres, s'inspirant des maîtres anciens qui nous ont légué tant de beaux modèles, tant de chefs-d'œuvre, demandant aux artistes inconnus de l'Orient, de Byzance, de la Grèce, de Rome et de l'Étrurie même, le secret des merveilles qu'ils ont créées, ou puisant dans leur imagination, pétrissent, cisèlent, enchâssent, adornent, de cent manières diverses, sous des formes charmantes, imprévues ou radieuses, l'or et l'argent, les perles et les rubis, pour en composer des bijoux d'art dignes de t'orner,

Chair de la femme! argile idéal, ô merveille!

M. Falize nous montre ses tentatives curieuses et intéressantes de résurrection de l'émail de basse taille sur or et sur argent, d'après des dessins de Van Eyck et d'Albert Durer; ses pittoresques bracelets en émail cloisonné sur paillons, où les devises, les dates et les initiales d'or éclatent en lettres rutilantes; ses bracelets héroïques de ferronnerie du XVII[e] siècle, qui semblent créés pour des cours d'amour et des tournois guerriers; des bonbonnières au chiffre de Diane et de François I[er]; un pendant d'or émaillé, composé sur un dessin précieux d'Étienne Delaune, véritable chef-d'œuvre de restitution artistique et un autre pendant de brillants et de perles violettes du goût le plus simple et en même temps le plus pur; un superbe collier indien, aux ciselures délicates sur fond d'émail rouge étincelant; une broche d'une originalité audacieuse, dont le sujet est emprunté au mythe hindou : — un bonze tenant entre ses mains une perle, assis sur un nuage dans les replis d'un dragon terminé par un diamant — de mignonnes figurines en or émaillé (recherches curieuses dont l'auteur entretiendra lui-même prochainement les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*) ; un bracelet en or mat, avec incrustation de fleurs de pêcher en émail, nouveauté très piquante et d'un effet charmant; enfin une reliure de type byzantin, avec lettres



VEILLEUSE JAPONAISE, EN ARGENT CISELÉ, ÉMAUX TRANSLUCIDES ET ÉMAUX CÉRAMIQUES.

(Exposition de M. Boucheron.)

en émaux cloisonnés, filigranes d'une délicatesse rare et bas-relief en or représentant l'adoration des Mages, reliure qui est une bijou précieux. Quelle variété de travaux et d'œuvres il y a là! Et nous ne parlons point de plusieurs autres objets aussi, sinon plus, importants, mais qui ont figuré à l'Exposition de 1878, et sur lesquels notre directeur a longuement écrit dans la *Gazette* : l'Horloge d'Uranie, le groupe en argent de saint Michel du Mont, la *Vierge à l'Enfant* de Delaplanche, la merveilleuse horloge portative du XIIIe siècle, en ivoire, or et argent, les bas-reliefs de Gaston IV de Béarn, de Marguerite de Foix et Marguerite de Navarre, et nous avons encore à vous signaler la belle garniture de l'album offert par les Comités de l'Exposition universelle à M. Teisserenc de Bort, garniture d'un grand style et d'une exécution superbe dans les ciselures de l'encadrement en argent formé de feuilles de laurier et de lierre, enlacées par une banderole couverte d'inscriptions, dans l'émail de M. Meyer représentant la gravure du diplôme et dans la reproduction de la grande médaille d'or de M. Chaplain. Tout cela ne constitue-t-il point une exposition du plus haut intérêt, et qui prouve que M. Falize est un véritable et grand artiste dont les hautes préoccupations et les tentatives hardies s'élèvent bien au-dessus des questions commerciales?

Tout auprès sont installées les vitrines de MM. Fannière frères, dont les œuvres variées accusent également une recherche obstinée et féconde d'éléments nouveaux d'attraction et d'originalité. Nous y revoyons avec plaisir, car ce sont de belles choses et des pièces d'art du plus haut mérite, le *Bellérophon combattant la Chimère*, le prix du Jockey-Club de 1875, la belle pendule Jean Goujon, argent et lapis-lazuli, appartenant à Mme Blanc, à côté de créations plus récentes : une Vierge de Lourdes en argent doré, d'un travail de ciselure très précieux et d'un modelé superbe ; un pendant de col Renaissance avec un beau médaillon de Diane de Poitiers finement gravé, garni de diamants et de rubis, une broche et une paire de boucles d'oreille fort pittoresques, formées d'une petite figurine d'argent soutenant des perles ; un magnifique vase en argent d'une forme très élégante et d'une exécution irréprochable comme ciselure et hauts-reliefs, le prix de Dangu de 1879.

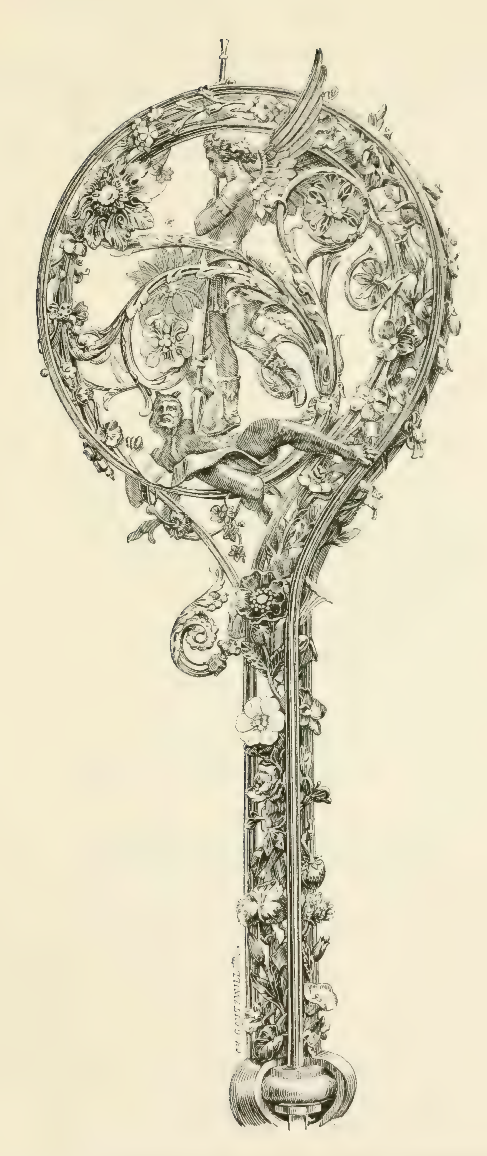
L'exposition de M. Froment-Meurice est aussi composée en majeure partie d'objets ayant figuré déjà à l'Exposition de 1878, parmi lesquels nous remarquons le beau coffret en cristal de roche garni d'ornements émaillés, enrichi de clous de saphir, rubis et émeraudes cabochons, dont la *Gazette* a publié une reproduction, un candélabre Louis XVI en argent ciselé et repoussé, les deux beaux vases d'ivoire fossile monté en vermeil. Toutefois elle contient quelques pièces

nouvelles originales et d'une grande valeur artistique : une petite vierge gothique sur socle d'amazonite, draperie en or émaillé, la figure et les mains en chalcédoine, la boule sur laquelle elle porte en onyx, travail fort intéressant et précieux, une très belle parure de style romain, en or repoussé, ciselé et filigrané; une aiguière de cristal de roche incrustée d'or émaillé, qui nous rappelle par sa forme élégante la coupe en matière semblable exécutée pour le roi d'Espagne par la même maison, mais dont la décoration, plus délicate et plus légère, nous plaît davantage; une pendule monumentale en marbre rouge, bronze doré et ravissantes figures de femmes couchées, taillées dans l'ivoire avec beaucoup d'habileté, d'après de très beaux modèles de Carlier; une fort belle coquille de girasole supportée par un dauphin en argent ciselé et qui repose sur des roseaux en or émaillé, œuvre des plus précieuses par le mérite artistique du travail et par la matière, reproduite dans toute son originalité par la pointe délicate de M. Buhot; et un sabre d'honneur or ciselé et repoussé, offert à l'héroïque commandant Grau, du cuirassé le *Huascar*, par la colonie péruvienne de Paris. Cette pièce est fort intéressante et pittoresque : un faisceau d'armes entouré de l'écusson héraldique du Pérou et d'une plaque de dédicace forme la poignée; la garde ajourée figure la coque d'un vaisseau dont la proue supporte une Victoire tenant une couronne. Sur la lame en acier de Tolède, incrustée fer et or, sont inscrits les noms des victoires et des combats du héros péruvien.

Si nous avons eu le regret de constater qu'un certain nombre d'exposants de l'Union centrale s'étaient contentés cette année d'exhiber de nouveau la plupart des pièces qui avaient figuré déjà à l'exposition de 1878, nous devons faire, dans nos critiques sur ce point, exception pour quelques-uns, et notamment pour M. Boucheron, qui paraît avoir tenu à honneur de composer son exposition presque entièrement d'œuvres nouvelles et inconnues, et lesquelles ne sont point sans importance : la plupart ont exigé une somme de travail considérable, accusent des efforts sérieux, ou sont le fruit de tentatives et de recherches intéressantes. Nous trouvons là, en effet, entre autres objets fort remarquables, deux pièces de la plus grande valeur et d'une originalité particulière. C'est d'abord une crosse épiscopale, de destination inconnue; le gros œuvre est formé de trois tiges d'or, trilobées, qui se déroulant après l'inflexion, avec indépendance, constituent les points de support d'un sujet central et se terminent en volutes pittoresques. Au milieu des tiges serpentent des fleurs en émail translucide et dont les cloisons sont noyées sous l'enveloppe. Le sujet central est un saint

Michel terrassant le démon, figures sculptées dans un excellent style par M. Ernest Pascal : l'archange est en argent doré et le démon en argent à patine de bronze. L'exécution présente des qualités de finesse et de légèreté rares ; les ors et les émaux sont très précieux. La physionomie de la crosse, malgré la délicatesse de la matière, malgré les ajourages et la transparence du coloris, n'offre point les défauts que l'on aurait pu craindre de l'emploi de tout cela : la gracilité, l'absence de caractère et de consistance. La composition fait honneur à M. Paul Legrand et l'exécution constitue, pour M. Boucheron, une œuvre de maître orfèvre.

La Veilleuse japonaise est une fantaisie pittoresque et pleine d'originalité, un caprice charmant d'artiste amoureux de cet art étrange où la bizarrerie, même la plus audacieuse, n'exclut ni la grâce ni l'élégance. Une scène de mœurs populaires, un croquis de Guignol intime à Yeddo, a séduit son imagination, et il a voulu le traduire en orfèvrerie, comme aurait pu le faire un artiste de Kanasawa ou de Takaota. Il a prouvé que, malgré l'absence des traditions qui forment le plus clair de leur bagage artistique, et leur ont transmis le secret de certains travaux dont la minutie et la finesse nous surprennent et nous étonnent, un artiste parisien pouvait lutter avec eux sur ce terrain de la fantaisie et de la préciosité du travail. Il a construit, en émaux translucides, un théâtre miniature, formé bambou et papier, sculpté et brossé les décors, le manteau d'arlequin et les 200 personnages ou accessoires, dans un seul morceau de métal repercé. Les tapis, les franges des étoffes, les vêtements, les chapeaux et les jouets des trois personnages formant l'auditoire, sont tissés et décorés d'émaux céramiques qui en reproduisent toutes les tonalités capricieuses et conservent aux objets toute la malléabilité nécessaire. Les figures sont en argent ciselé. La nuit, ce théâtre-guignol peut servir de veilleuse, une veilleuse digne de la Belle au Bois dormant ou de la Belle Saïnara, et le jour il constitue un objet d'art fort curieux à étudier dans tous ses détails et très intéressant au point de vue qui nous occupe spécialement : il a été sculpté par trois artistes de grand mérite : MM. Honoré, Pascal et Viardot, et composé par M. Paul Legrand. Un peu plus loin, un nouvel objet nous rappelle les fantaisies moins capricieuses de forme, mais aussi pittoresques d'ornementation et aussi précieuses de travail, créées par l'art hindou : c'est un coffret-bonbonnière en cristal de roche, gravé et orné d'émaux translucides et d'émaux céramiques d'un dessin merveilleux. Sur la tablette, forme poignée une figure d'acrobate indien sculptée par M. Honoré, au corps arcbouté, dont les chairs sont d'argent bistré et le costume bigarré a été émaillé sans fondants.



CROSSE ÉPISCOPALE, EN OR CISELÉ ET ÉMAUX TRANSLUCIDES.

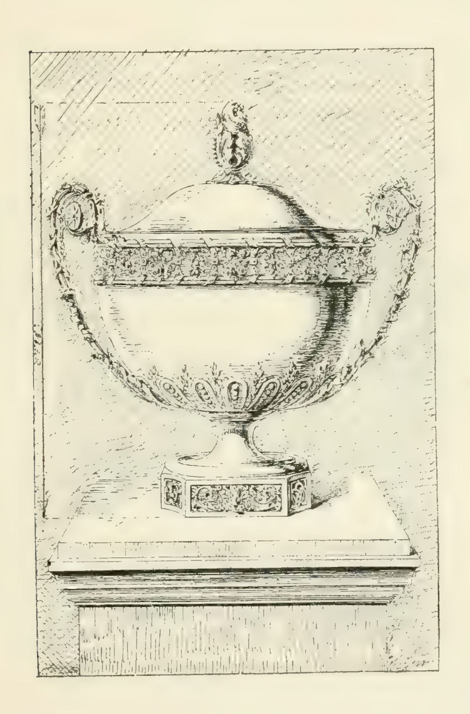
(Exposition de M. Boucheron.)

Bon nombre d'autres objets, les petites pièces d'argent décorées à l'eau-forte d'une pointe très fine par M. Rhône; un vase d'acier avec incrustations d'or et d'argent par M. Tissot, sur des dessins imités de Stephanus; un ciboire avec émaux, genre de Limoges, peints par M. Meyer; un vase porte-liqueurs, dont le travail excellent de ciselure et de décoration en émail compense les défauts de la composition et la bizarrerie d'un goût médiocre, exigeraient une description détaillée; mais la place nous est parcimonieusement mesurée et nous devons passer outre, à notre regret, en constatant simplement leur intérêt et leur mérite artistique.

L'art du fer compte au palais des Champs-Élysées des représentants de haute valeur et qui se montrent dignes de porter le nom d'artistes: ce sont : M. Moreau, qui assouplit le métal, dans la forge et sous le marteau, à toutes les délicatesses, les caprices et les fantaisies de la flore et de l'imagination du dessinateur, qui refait pour les cathédrales des grilles aussi belles que celles des maîtres de la Renaissance et du moyen âge et dont une frise ouvrée nous a fourni un dessin d'en-tête fort original pour notre article; M. Bergue, qui découpe une clef, martèle et lime une serrure gothique en diptyque, aussi finement que l'aurait fait un artiste des Flandres ou de Bourgogne, forge des armures et les damasquine à la façon de Nuremberg; M. Baudrit, dont les œuvres variées, grilles colossales, balcons, torchères, landiers, accusent une habileté rare et une science de l'ornementation profonde; M. Zuloaga, que le tombeau de Prim, à l'Exposition de 1878, a mis hors de pair en Espagne, et qui se fait Parisien pour obtenir la consécration définitive de son talent. Vous parlerai-je de la section restreinte des émaux? Depuis quelques années, l'art de l'émail renaît en France; un certain nombre d'artistes, MM. Meyer, de Courcy, Serre, Sieffert, Rousselle, Soye, etc., et au premier rang M. Claudius Popelin, s'y sont adonnés avec ardeur; de temps à autre apparaissent quelques œuvres intéressantes. Ainsi nous remarquons cette année, dans les galeries de l'Union centrale, une grande composition de M. Serre représentant une Sainte Famille de Raphaël, d'une couleur assez riche : un médaillon de Diane, par M. de Courcy, encadré luxueusement par Barbedienne, et dont l'émail aux chaudes tonalités est bien venu ; une plaque très curieuse, de M. Meyer, représentant un chef indien, et traitée avec beaucoup de hardiesse et d'originalité. Mais combien nous sommes loin encore des Penicaud, des Limosin, des Laudin, des Courtois, etc. ! Nos émailleurs modernes sont des ouvriers habiles, pleins de bonne volonté ; mais en général ils ne sont pas assez artistes : Voilà pourquoi votre fille est muette !

En résumé, malgré les vices d'organisation, malgré la désertion d'un certain nombre de nos grands industriels, l'Exposition moderne du métal est réussie, et présente pour les artistes et les amateurs un très réel et très sérieux intérêt.

MARIUS VACHON.



L'ŒUVRE GRAVÉ DE REMBRANDT

REPRODUIT PAR L'HÉLIOGRAPHIE

DÉCRIT ET COMMENTÉ PAR M. CHARLES BLANC[1]

(PREMIER ARTICLE)



Ceux qui n'ont pas feuilleté dans une des grandes collections publiques de l'Europe cet ensemble gigantesque qu'on appelle l'œuvre gravé de Rembrandt, ne se doutent pas de ce que peut représenter à l'imagination ces quelques mots : *L'Œuvre complet de Rembrandt reproduit en fac-similé*. C'est pourtant la tâche que la hardiesse et la persévérance de trois hommes associés ensemble viennent de poursuivre et de mener à bonne fin. L'œuvre de Rembrandt, cette merveille d'inspiration, de verve et de fantaisie, une des gloires les plus

1. *L'Œuvre complet de Rembrandt*, décrit et commenté par M. Charles Blanc, de l'Académie Française et de l'Académie des Beaux-Arts, reproduit sous la direction de M. Firmin Delangle, comprenant en tout 351 pièces. Paris, A. Quantin, 1880, 2 vol. in-folio et un album. Tirage à 500 exemplaires dont 400 sur vélin, planches sur Hollande, au prix de 500 francs; 80 exemplaires sur Hollande, planches sur Hollande et sur Japon, au prix de 1,000 francs; 20 sur Whatman, planches sur Hollande, Japon et Whatman, au prix de 2,000 francs.

On souscrit aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*. Les abonnés souscripteurs bénéficieront d'une différence de *100 francs* par exemplaire sur papier ordinaire; ils pourront donc retirer ces exemplaires au prix de 400 francs, non compris les frais d'emballage et de transport.



L'ŒU



incontestables de l'art des temps modernes, qui semblait réservée aux jouissances exclusives de quelques délicats ayant le loisir d'aller frapper aux portes des cabinets de Paris, d'Amsterdam ou de Londres, et de très rares favorisés de la fortune ayant eu l'insigne fortune de pouvoir réunir les plus belles pièces du maître, — l'œuvre de Rembrandt, dis-je, est aujourd'hui, grâce aux découvertes récentes de la photogravure, mise en circulation et placé à la portée de tous ses admirateurs.

On m'objectera que le prix de cette reproduction, — 500 francs, — est encore bien élevé et par suite inaccessible aux bourses modestes. Cela est vrai, quoique à regarder de près, le prix de 500 francs soit aussi restreint que possible, pour un ouvrage qui comprend un fort volume de texte de format in-folio, tiré avec luxe sur beau papier et 351 planches en creux de format in-folio demi-colombier et grand in-folio imprimées sur Hollande à la presse à bras ; mais les artistes, les curieux, les travailleurs de toute sorte, pourront feuilleter et étudier à leur aise cette reproduction dans les salles de lecture des bibliothèques publiques; ils pourront même en acquérir à bas prix des planches séparées. L'œuvre de Rembrandt pourra pénétrer dans les régions les plus éloignées du monde et s'y révéler auprès de ceux qui ne le connaissaient que de nom.

C'est là un résultat considérable et dont l'honneur revient à notre éminent collaborateur, M. Charles Blanc.

Le texte de cet ouvrage, l'œuvre décrit et commenté, est déjà ancien. Une première édition, parue en 1853 sous le titre : *L'Œuvre de Rembrandt, reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc* (in-folio), ne contenait que cent reproductions, avec leur texte explicatif; ces fac-similés photographiques étaient, on le comprend, d'une exécution inférieure. En 1859, une seconde édition, d'un prix moins élevé et de format in-8°, fut publiée en trois fascicules chez Gide et Baudry; elle contenait la description raisonnée de l'œuvre dans son entier. Elle fut suivie peu après de la grande et belle édition de 1861.

Cet ouvrage répondait à un vœu général. Les iconographies antérieures étaient toutes plus ou moins incomplètes et inexactes, quelques-unes fort rares et par suite fort chères. La première, celle de Gersaint, augmentée des notes de Pierre Yver, marchand d'Amsterdam, n'était pas sans mérite. Adam Bartsch, un iconographe du plus haut mérite, fit paraître son *Catalogue de Rembrandt* en 1797. Pour le temps où il parut, le travail de Bartsch était extrêmement remarquable. Celui-ci mit non seulement à contribution les richesses du cabinet de Vienne qu'il avait été chargé de mettre en ordre, mais il vint à Paris où se trouvaient trois des plus beaux œuvres de Rembrandt qui aient été formés : d'abord ceux

de Marolles et de Beringhen au Cabinet du roi, — et ceux-ci, comme Bartsch le dit lui-même, étaient d'une qualité inestimable, — puis celui de M. de Peters, peintre, qui, à côté de pièces admirables et introuvables, en renfermait beaucoup qui avaient été retouchées et falsifiées par leur propriétaire. En 1824, M. de Claussin se contenta de réimprimer les catalogues de Gersaint et Pierre Yver, refondus par Bartsch. Enfin, un amateur anglais, M. Wilson, fit imprimer, en 1836, à Londres, un *Descriptive catalogue of the prints of Rembrandt by an amateur*, qui présentait sur ses devanciers des augmentations et améliorations notables. La réimpression du livre de Bartsch était partout désirée lorsque l'idée vint à M. Charles Blanc de reprendre ces « arides procès-verbaux, pour rectifier leurs descriptions glacées, en les accompagnant de toutes les réflexions que pouvaient suggérer le génie et l'œuvre de Rembrandt, de l'historique de certaines pièces, des variations de prix qu'elles avaient subies dans les ventes, de détails curieux touchant les personnages dont le graveur a fait le portrait, en un mot, de tout ce qui pouvait intéresser les amateurs. »

Mais M. Charles Blanc n'avait pas cessé d'espérer que les progrès de la gravure à base photographique, de ce qu'on appelle l'héliogravure en creux, c'est-à-dire des procédés d'une impeccable exactitude, lui permettraient bientôt la reproduction, à leur dimension même, de *toutes* les estampes de Rembrandt. Aidé du concours de son ami, M. Firmin Delangle, qui a dirigé la mise en œuvre matérielle et artistique du travail de gravure et de photographie, M. Charles Blanc a pu mettre son projet à exécution.

Cet ouvrage qui, par ses dimensions, est un monument élevé à la mémoire de Rembrandt, va paraître dans quelques jours à la librairie Quantin. Il a été la tâche préférée de M. Charles Blanc ; il sera l'un des honneurs de sa longue carrière. Nous y reviendrons prochainement. Aujourd'hui nous n'avons voulu qu'en signaler l'importance à nos lecteurs et dire quelques mots de sa physionomie extérieure.

Toutes les photographies ont été prises d'après les originaux les plus nets et les mieux conservés ; le Musée d'Amsterdam, le Cabinet des estampes de Paris, la collection Didot, le British Museum ont été les mines principales. On ne s'est pas attaché régulièrement aux premiers états ou aux derniers, mais aux meilleurs. Nous exprimerons à ce propos le regret que pour chaque reproduction il ne soit pas fait mention, à la table ou sur la marge même de la gravure, de l'état reproduit. Cette mention eût été précieuse et intéressante. De même on eût aimé à savoir, — les acquéreurs d'un ouvrage de ce prix sont *a priori* gens méticu-







H? 236

REMBRANDT DESSINANT
(1648)

Gazette des Beaux Arts   A. Quantin Imp.

leux —, à quelle source ont été pris chacun des originaux. D'une façon générale et dans le même sens, nous ferons le léger reproche à M. Charles Blanc d'avoir craint de citer trop souvent, dans son texte, les possesseurs des états rares ou uniques. Les amateurs sont curieux de ces sortes de renseignements. Prenons pour exemple l'une des plus charmantes et des plus rares estampes de l'œuvre, la *Coquille*. On en connaît deux états, tous deux de la dernière rareté. Nous serions certainement heureux de connaître les heureux possesseurs, musées ou particuliers, de cette petite merveille de vérité et de finesse, qui est le seul objet inanimé qu'ait gravé Rembrandt.

Je reviens aux fac-similés exécutés par M. Fillon pour les clichés, par M. Henri Garnier pour les héliogravures, par M. Charles Delâtre pour les tirages, sous la direction de M. Firmin Delangle. Tout d'abord, — et personne n'y manquera de ceux qui s'arrêteront à la première impression, — on leur reprochera d'alourdir, d'empâter les finesses si exquises des épreuves anciennes. Le velouté des noirs transparents est devenu boueux en bien des endroits, les traits sont grossis uniformément, les demi-teintes sont souvent perdues, les noirs exagérés. Cela est incontestable et les auteurs ne nous sauraient pas gré de dissimuler un fait qui saute aux yeux des moins clairvoyants. Il n'en pouvait être autrement : l'héliogravure, lorsqu'elle n'est pas obtenue avec un certain degré de réduction, grossit invariablement le travail; l'épaisseur des traits est augmentée d'une quantité très appréciable. De plus les épreuves de Rembrandt, admirablement tirées au point de vue de l'effet, mais généralement essuyées dans les blancs et par suite très engraissées dans les ombres, sont souvent très rebelles aux moyens actuels de la photogravure. Mais, — et c'est le point capital, la condition maîtresse et vraiment nouvelle de cette reproduction —, ces fac-similés sont intacts, c'est-à-dire *absolument purs de toute retouche*. Il ne faut point oublier en les jugeant cette qualité de premier ordre. Nous dirons même qu'il a fallu un certain courage aux auteurs et à l'éditeur pour ne pas se laisser séduire par les tentations dangereuses de la retouche. Combien d'héliogravures ne doivent leur aspect plaisant, séduisant même, qu'aux trucs et aux tromperies de la retouche! L'ouvrage de M. Charles Blanc présente donc pour le travailleur les garanties d'une sincérité entière. Entre deux maux il faut choisir le moindre.

Nous donnons en même temps que cette annonce hâtive, que nous regrettons de ne pas faire plus étendue, deux fac-similés typographiques de planches, empruntés à l'admirable suite des études de têtes, et une des plus profondes et des plus puissantes affirmations du génie rembra-

nesque : le *Rembrandt dessinant près de la fenêtre*. Pour nous ce portrait est une œuvre d'une force incomparable ; il en est peu qui nous émeuve davantage. Son regard, qui luit comme une braise dans la pénombre, demande à être fixé et interrogé longuement. Le *Rembrandt dessinant* est de plus, dans les états non fatigués, une pièce de la plus insigne rareté. C'est à un titre exclusif d'intérêt artistique que nous publions cette planche dont la reproduction est évidemment trop chargée de noir. Pour qu'on ne se méprenne pas sur l'aspect d'ensemble de ces héliogravures, nous donnons à côté l'une des plus fines, des plus lumineuses et des mieux réussies : la *Famille de Tobie et l'ange Raphaël*.

LOUIS GONSE.

(*La fin prochainement.*)



RAPHAËL ARCHÉOLOGUE

ET HISTORIEN D'ART

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



N 1518 ou en 1519, Raphaël entreprit de condenser les résultats de ses études dans un rapport qu'il adressa au pape et dont nous possédons deux rédactions différentes : l'une publiée en 1733 par les Volpi, dans leur édition des œuvres de Castiglione, l'autre dans l'ouvrage de Passavant. Avant d'analyser ce document précieux, nous devons passer en revue les opinions auxquelles il a donné naissance.

Le premier, qui parle du rapport sur les Antiquités de Rome, est A. Beffa Negrini, qui l'attribue à Castiglione et dit qu'il figure en tête du registre des lettres du comte[2]. Cette attribution prévalut jusqu'en 1799, époque à laquelle l'abbé Francesconi, dans une dissertation vraiment magistrale, démontra que l'auteur du rapport ne pouvait être que Raphaël lui-même[3]. Les arguments produits par Francesconi étaient du plus grand poids et sa thèse fut universellement adoptée. Le savant auteur florentin admettait d'ailleurs que Castiglione avait revu et retouché le travail de son ami et y avait introduit diverses modifications, surtout en ce qui concerne le style. La décou-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXII, p. 307.

2. *Elogi istorici d'alcuni personaggi della famiglia Castiglione.* Mantoue, 1606, p. 429.

3. *Congettura che una lettera creduta di Baldassar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino.* Florence, 1799, in-8°.

verte, faite à Munich, d'un autre exemplaire de la lettre, d'une rédaction un peu différente, confirma dans ses points essentiels la thèse de Francesconi.

Constatons tout d'abord, comme faits irrévocablement acquis à notre cause, que la lettre est adressée à Léon X, que l'un des exemplaires a été trouvé dans les papiers de Castiglione, et l'autre en compagnie de la traduction de Vitruve, exécutée pour Raphaël par Marco Fabio de Ravenne; enfin, que tous les traits qu'elle contient peuvent, sans exception aucune, s'appliquer à Raphaël. C'est ainsi que l'illustre peintre-architecte était occupé, dans ses dernières années, à mesurer et à relever les édifices antiques de Rome, nous le savons par le témoignage de ses contemporains, tout comme l'auteur de la lettre; comme ce dernier, il se servait de la boussole pour ses déterminations; comme lui, il s'était vu confier cette tâche par le pape. Que de présomptions en faveur de notre maître!

Tant de preuves, une unanimité si touchante, n'ont cependant pu convaincre un savant allemand bien connu, M. H. Grimm. Dans son travail intitulé : *De incerti auctoris litteris quæ Raphaelis Urbinatis ad Leonem decimum feruntur*[1], M. Grimm a entrepris de démontrer que le rapport ne pouvait pas être de Raphaël. Cette impossibilité ressort, d'après lui, des termes mêmes du document. Dans la première rédaction, l'auteur s'exprime en effet comme suit : « Je ne puis me rappeler sans grande tristesse que, depuis que je suis à Rome, et il n'y a pas encore onze ans, tant de belles choses, telles que la pyramide qui était dans la rue Alexandrine, le malheureux arc, tant de colonnes et de temples ont été ruinés, principalement par messire Bartolommeo della Rovere. » La seconde rédaction, plus explicite, aggrave encore les soupçons de M. Grimm : « Je ne puis me rappeler sans grande tristesse que, depuis que je suis à Rome, — et il n'y a pas encore douze ans, — on a ruiné beaucoup de belles choses, telles que la pyramide qui était dans la rue Alexandrine, l'arc qui était à l'entrée des thermes de Dioclétien, le temple de Cérès sur la voie Sacrée, une partie du Forum transitorium, qui a été incendié et détruit il y a peu de jours et dont les marbres ont été employés à faire de la chaux. » Or, Raphaël n'est arrivé à Rome qu'en 1508; d'autre part, la destruction de la pyramide de la via Alessandrina a eu lieu en 1499 déjà, et celle de l'arc (que M. Grimm identifie à l'arc de Gordien) beaucoup plus tôt encore, peut-être sous Sixte IV déjà. Par conséquent, Raphaël n'a pu assister à ces actes de

1. *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, de A. de Zahn: 1871, p. 67 et suiv.

vandalisme, par conséquent il ne saurait être l'auteur du rapport. Ce document, d'après M. Grimm, aurait été rédigé dans les premières années du règne de Jules II, et serait l'œuvre d'un antiquaire, que nous savons avoir été en relations avec le peintre : Andrea Fulvio.

L'argumentation de M. Grimm est assurément fort ingénieuse, et l'on comprend que des esprits sagaces, comme M. Springer, aient adopté la thèse nouvelle. Cependant, nous croyons qu'un examen approfondi du problème doit conduire à des conclusions différentes. Occupons-nous d'abord de la pyramide. Il est certain qu'Alexandre VI a ordonné la démolition de ce monument, vulgairement appelé « Meta Romuli » ou « Sepulchrum Scipionum ». Nous savons même le jour où les travaux ont commencé : 2.. décembre 1499. Mais il est tout aussi certain que des restes assez considérables de la « Meta » subsistaient du temps de Raphaël encore. Un auteur qui écrivait en 1509, ainsi une année après l'arrivée du peintre urbinate à Rome, François Albertini, nous le dit formellement : « Metha... vestigia cujus adhuc extant apud ecclesiam S. Mariæ Transpontinæ[1]. » Ces vestiges ont dû disparaître peu de temps après, car un bref, encore inédit, de Jules II, nous apprend qu'en 1512 plusieurs personnes se disputaient la possession du terrain sur lequel s'élevait la pyramide, terrain dont une partie seulement avait été occupée par la nouvelle rue établie sous Alexandre VI. En thèse générale, il était rare à cette époque que l'on détruisît un édifice au ras du sol (la « Meta » avait subi bien des mutilations avant Alexandre VI déjà); Raphaël a donc parfaitement pu rappeler la démolition d'un monument dont les ruines n'ont définitivement disparu que vers 1510. Ayant assisté au dernier acte, il était en droit de se compter parmi les spectateurs de cette tragédie. Il ne fut d'ailleurs pas le seul à se souvenir de la pyramide : en 1515, lors de l'entrée de Léon X à Florence, Giuliano del Tasso construisit, sur la place du Mercato Nuovo, une colonne imitée de la colonne Trajane, et, sur la place de la Trinité, un simulacre de la « Meta di Romolo[2] ».

En ce qui concerne l'arc placé à l'entrée des thermes de Dioclétien, il n'est point absolument prouvé que l'auteur du rapport parle de l'arc de Gordien. Beaucoup de monuments analogues furent détruits à la fin du XV[e] et au commencement du XVI[e] siècle; nous le savons par Albertini. Fulvio lui-même, dont le livre paraissait une quinzaine d'années plus tard, se vit forcé, en 1527, d'enregistrer plusieurs de ces démolitions sacrilèges. Mais rangeons-nous à l'avis de M. Grimm et

1. *Opusculum*, p. 68.
2. Vasari, t. VIII, p. 267.

admettons qu'il s'agisse de l'arc de Gordien. Ici encore Albertini viendra à notre secours : « Arcus marmoreus Gordiani... vestigia cujus dispoliata visuntur. » Ainsi, en 1509, on voyait encore les restes de ce monument, restes qui n'auront pas tardé à disparaître à leur tour, mais qui autorisaient Raphaël à dire : « Depuis mon arrivée à Rome j'ai vu détruire bien des monuments superbes... »

On manque de renseignements sur l'époque de la destruction du temple de Cérès, situé près du grand cirque, comme aussi sur celle du Forum transitorium ou Forum de Nerva. Il est, par conséquent, impossible de tenir compte, dans le débat, de ces deux édifices. Mais la mention du nom de Bartolommeo della Rovere tend à prouver que le rapport, alors même qu'il ne porterait pas en tête les mots *a Papa Leone X*, ne saurait être adressé à son prédécesseur. Ce personnage, omis dans le vaste recueil généalogique de Pompeo Litta, était neveu de Jules II; ce fut lui qui fut chargé de conduire César Borgia à Ostie, le 18-19 novembre 1503. La famille des Rovere étant en disgrâce pendant le pontificat d'Alexandre VI, il est à peu près certain que les exploits de messire Bartolommeo en matière de vandalisme ne peuvent dater que de l'avènement de son oncle, et qu'ils sont par conséquent postérieurs à 1503. Or, comment admettre que dans un rapport adressé à un pape par un artiste attaché à la cour pontificale, celui-ci ait eu le courage d'attaquer si ouvertement, et sans nécessité aucune, un de ses plus proches parents, son propre neveu? Ne sommes-nous pas forcés, ici encore, d'admettre que le destinataire était Léon X, non Jules II. N'est-ce pas à ce dernier seul, aussi, et non à son belliqueux prédécesseur, que peut s'appliquer la phrase où l'auteur le loue de chercher à pacifier l'Europe, « spargendo el santissimo seme della pace tra li principi christiani. »

Pour réfuter de point en point la théorie de M. Grimm, il nous reste à démontrer que le rapport ne peut pas être l'œuvre d'Andrea Fulvio. — Que le lecteur nous pardonne cette longue discussion; elle est indispensable pour dissiper des doutes qui ne se sont déjà que trop accrédités, et pour restituer à Raphaël la paternité d'un document du plus haut intérêt. — Fulvio, né dans les environs de Rome, à Palestrine, vint de fort bonne heure dans la Ville Éternelle, où il publia, dès 1487, son *Ars metrica*[1]. Par conséquent, à supposer qu'il ait adressé son rapport à Jules II l'année même de son avènement, en 1503, il y aurait eu seize années et non pas douze, qu'il habitait Rome. En outre, cet auteur, qui

1. Voir Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, et Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 381.

était un antiquaire, non un artiste, aurait écrit son rapport en latin, non en italien. Enfin, et ce point me paraît décisif, on ne rencontre dans les ouvrages de Fulvius, les *Antiquaria urbis Romæ*, dédiés en 1513 à Léon X, les *Antiquitates urbis Romæ*, dédiées à Clément VII, aucune des idées exprimées dans le rapport. L'esprit qui règne dans ces travaux, d'ailleurs fort médiocres, est celui des auteurs du xve siècle, s'occupant des recherches historiques ou topographiques, et nullement d'esthétique. Fulvius, dans sa préface, dit même, en rappelant les travaux de Raphaël, que son but est de décrire Rome en historien, non en architecte, « quæ non ut architectus, sed historico more describere curavi. » Est-il besoin d'autres preuves pour faire définitivement écarter son nom?

Les mêmes raisons s'opposent à la prise en considération de l'hypothèse de M. Springer, qui a mis en avant le nom de Fra Giocondo. Lui aussi aurait écrit en latin, lui aussi aurait fait passer dans la préface de son édition de Vitruve, dédiée à Jules II en 1511, quelques-unes des idées du rapport. Pour lui, d'ailleurs, il serait bien difficile de concilier ce que nous savons de ses voyages avec le fameux passage où l'auteur du rapport dit qu'il est à Rome depuis douze ans. J'avoue que le nom de Giuliano da San Gallo, si tout ne plaidait pas en faveur de Raphaël, m'aurait paru devoir rallier plus de suffrages que celui du vieux moine véronais, dont la vie se partagea entre la France, Rome, Venise, etc. Mais ici encore nous nous heurtons à une impossibilité matérielle : Giuliano, en effet, se trouvait à Rome dès 1465.

Le rapport débute par un éloge enthousiaste de l'antiquité. Raphaël flétrit ensuite, en termes indignés, les ravages commis par les Goths, les Vandales et autres ennemis du nom latin. Mais ce ne sont pas là les seuls coupables. Avec une indépendance digne d'admiration, il rappelle au pape les excès commis par ses propres prédécesseurs. Ceux-là mêmes, dit-il, qui devaient défendre, comme des pères et comme des tuteurs, ces tristes débris de Rome, ont mis tous leurs soins à les détruire ou à les piller. Que de pontifes, ô Saint-Père, revêtus de la même dignité que Votre Sainteté, mais ne possédant pas la même science, le même mérite, la même grandeur d'âme, ont permis la démolition des temples antiques, la destruction des statues, des arcs de triomphe, et d'autres édifices, gloire de leurs fondateurs! Combien d'entre eux ont permis de mettre à nu les fondations pour en retirer de la pouzzolane, et ont ainsi amené l'écroulement de ces édifices! Que de chaux n'a-t-on pas fabriquée avec les statues et les autres ornements antiques! J'ose dire que cette nou-

velle Rome, que l'on voit aujourd'hui, avec toute sa grandeur, toute sa beauté, avec ses églises, ses palais, ses autres monuments, est construite avec la chaux provenant des marbres antiques! »

Parmi tant de savants, d'artistes, qui s'étaient occupés des antiquités de Rome, Raphaël est le premier qui ait essayé de distinguer et de caractériser les styles, de marquer le développement des idées, d'écrire en un mot l'histoire de l'art. On a beau chercher dans les ouvrages de ses prédécesseurs des considérations sur les progrès de l'architecture, sur ses caractères aux différentes périodes de la civilisation romaine : ils sont perdus dans l'étude du détail, ou bien, s'ils s'élèvent à la généralisation c'est pour répéter les assertions de Pline. De loin en loin, on rencontre une idée lumineuse chez ce grand précurseur qui s'appelait Poggio Bracciolini, mais de synthèse il n'en est pas question. Chez Flavio Biondo, les appréciations sont fort vagues; chez Bernardo Rucellai lui-même, elles ne sortent jamais du cadre strictement topographique ou archéologique. On peut en dire autant de L.-B. Alberti. Lorsqu'il lui arrive de quitter un instant le domaine de la théorie et celui de la pratique pour nous parler de l'origine et des vicissitudes de l'architecture, il le fait en termes si abstraits que ses considérations ne touchent même pas au domaine de l'histoire. Il nous apprend, par exemple, que l'architecture prend naissance en Asie, qu'elle fleurit en Grèce et arrive à sa plus grande perfection en Italie, etc.[1].

Le seul peut-être qui ait essayé de se rendre compte de la succession des styles, mais seulement en ce qui concerne la peinture du moyen âge, fut Ghiberti; ses *Commentaires* renferment bien des notes précieuses sur les œuvres et la manière des trecentistes. Aussi Vasari, lorsqu'il reprit, dans l'esprit de la Renaissance, la tradition inaugurée par Raphaël, n'eut-il garde d'oublier le nom de l'illustre sculpteur florentin à côté de celui du fondateur de l'École romaine. « Dans ce travail, dit-il, en parlant de son recueil de biographies, j'ai grandement tiré parti des écrits de Laurent Ghiberti, de Dominique Ghirlandajo et de Raphaël d'Urbin. »

Raphaël distingue d'abord trois périodes dans l'histoire de l'architecture romaine : les beaux monuments antiques qui s'étendent de la domination impériale à l'invasion des Goths et autres barbares, ceux de la domination des Goths et du siècle suivant; enfin, ceux qui prirent naissance depuis cette époque jusqu'au XVIe siècle.

En ce qui concerne la première période, il n'est point d'éloges que l'auteur ne lui décerne. Il insiste surtout sur ce fait que l'architecture

1. *De architectura,* liv. VI, chap. 3.

s'est maintenue au même niveau depuis le commencement jusqu'à la fin de l'Empire, tandis que la sculpture et la peinture ont si rapidement décliné. La démonstration de cette loi si curieuse, découverte par lui, est trop intéressante pour que nous ne nous empressions pas de transcrire les termes mêmes dont il se sert. « Il ne faut pas croire, dit-il, que parmi les édifices antiques les plus récents soient les moins beaux, qu'ils soient moins bien compris, ou d'un autre style. Tous avaient les mêmes qualités. Et quoique les anciens eux-mêmes aient restauré un grand nombre d'édifices (c'est ainsi que l'on édifia les thermes et les palais de Titus et l'amphithéâtre sur l'emplacement même de la maison d'or de Néron), néanmoins ces constructions offraient le même style et les mêmes caractères que les monuments antérieurs à Néron ou contemporains de la maison d'or. Et quoique les lettres, la sculpture, la peinture et presque tous les autres arts ne fissent plus depuis longtemps que décliner et qu'ils allassent se corrompant de plus en plus jusqu'à l'époque des derniers empereurs, cependant l'architecture persistait dans les bons principes et se soutenait; on ne cessait de construire dans le même style qu'auparavant. De tous les arts ce fut elle qui périt en dernier lieu. On peut en juger par beaucoup de monuments et surtout par l'arc de Constantin. L'ordonnance en est belle et toute la partie architecturale est parfaite; mais les sculptures qui l'ornent sont d'une extrême grossièreté et absolument dénuées d'art et de goût. Il en est tout autrement de celles qui proviennent des arcs de Trajan et d'Antonin le Pieux; elles sont excellentes et d'un style irréprochable. On observe le même phénomène dans les thermes de Dioclétien : les sculptures contemporaines de cet empereur sont du plus mauvais style et d'une exécution grossière; les peintures que l'on y voit n'ont rien à faire avec celles du temps de Trajan et de Titus. Et cependant l'architecture en est noble et bien comprise. »

Que d'auteurs ne s'étaient pas occupés de l'arc de Constantin avant Raphaël; le Pogge, Flavio Biondo, l'auteur anonyme des *Antiquarie prospetticke romane*, Raphaël Maffei de Volterra, Bernard Rucellai, Albertini, Fulvio et tant d'autres! Ils avaient raconté l'origine du monument; en avaient loué, en termes fort vagues, la beauté; avaient rapporté la fameuse inscription rappelant que, lors de sa lutte avec Maxence, le Dieu des chrétiens avait pris parti pour Constantin, « quod instinctu divinitatis... ». Mais aucun d'eux n'avait songé à regarder les bas-reliefs qui l'ornaient, à les rapprocher les uns des autres, à leur assigner une date. Nulle différence, à leurs yeux, entre les superbes scènes de combat ou de chasse, les exploits ou les fondations d'un des plus grands parmi

les empereurs romains, les statues des prisonniers barbares, et entre les informes sculptures du soubassement. L'inscription ne parlait pas de ces plagiats. Le moyen de les découvrir! Il y avait, entre les batailles de Trajan contre les Daces et les victoires taillées par les ignares sculpteurs de Constantin, toute la différence qui sépare les productions de l'art à son apogée de celles de l'art arrivé au dernier période de la décadence. Mais pour s'en apercevoir il aurait été nécessaire d'ouvrir les yeux, de faire un effort, de penser, en un mot.

O paresse de l'esprit humain! Que de siècles n'a-t-il pas fallu aux milliers de visiteurs, attirés chaque année à Rome, pour classer les monuments qui s'imposaient à leur admiration, pour distinguer les différents genres d'appareils, pour découvrir que certains édifices étaient construits en briques, d'autres en travertin, d'autres en marbre, que les uns étaient voûtés, les autres supportés par des colonnes! Le premier qui découvrit que la colonne Trajane et la colonne Antonine étaient ornées de bas-reliefs fut un homme de génie. Il s'écoula un intervalle bien long avant qu'un second homme de génie découvrît que ces bas-reliefs représentaient les exploits de Trajan et de Marc-Aurèle. L'analyse et l'explication des bas-reliefs pris isolément marquent une troisième étape dans la laborieuse genèse de l'archéologie.

Raphaël, son rapport nous le prouve, fut un de ces initiateurs, distançant non seulement ceux qui les avaient précédés, mais encore ceux qui venaient après eux. Si Fulvius avait rédigé le rapport adressé à Léon X, il aurait eu une belle occasion d'exposer sa découverte relative à l'arc de Constantin dans ses *Antiquitates urbis*, publiées en 1527, ainsi longtemps après la mort de Raphaël. Mais il ne dit pas un mot de la différence de style entre les bas-reliefs du temps de Trajan et ceux du temps de Constantin. Il paraît même ignorer (ff. XLVIII, v° XLIX) que tous ces bas-reliefs ne datent pas de la même époque. Il nous faudra aller jusqu'à l'*Urbis Romæ topographia* de Marliano, dont la première édition parut en 1534, pour trouver ce fait nettement énoncé. « L'arc de Constantin, dit cet auteur, renferme quelques sculptures merveilleuses; d'autres sont moins bonnes; aussi beaucoup de savants pensent-ils que les unes ont été enlevées à l'arc de Trajan et que les autres ont été ajoutées après coup. »

La définition que Raphaël nous donne de l'architecture du moyen âge nous montre l'artiste peu familiarisé avec l'histoire générale. Ce style, d'après lui, commença avec la domination des Goths et lui survécut pendant tout un siècle. Or l'empire fondé par Théodoric s'étant écroulé dès le VIe siècle, il faudrait supposer que le style inauguré par ce monarque

n'a duré que deux siècles en tout. Mais telle n'était évidemment pas la pensée de l'artiste-archéologue. Il aura voulu désigner par période gothique l'espace compris entre la chute de l'empire romain et la renaissance des arts. Ce qu'il dit plus loin de l'architecture allemande (tedesca) et de l'architecture byzantine tend à confirmer notre hypothèse.

On a rarement déploré en termes plus éloquents les malheurs de l'invasion : « Après que Rome, livrée aux Barbares, eut été ruinée, incendiée et détruite, il sembla que cet incendie et cette lamentable ruine eussent consumé et détruit avec les édifices l'art même d'édifier. La fortune des Romains change : la calamité et les misères de la servitude succèdent aux innombrables victoires et triomphes; aussi comme s'il ne convenait plus à ces hommes vaincus, réduits à l'esclavage, d'habiter les demeures magnifiques dans lesquelles ils résidaient au temps où ils subjuguaient les Barbares, on voit subitement changer avec la fortune la manière de bâtir. Le contraste fut aussi grand que celui qui existe entre la servitude et la liberté. L'architecture devint misérable comme tout le reste : art, proportions, grâce, tout disparut. Il sembla qu'avec l'empire on eût perdu le talent et l'art. L'ignorance devint telle qu'on ne sut plus fabriquer de briques, ni aucune sorte d'ornement. On démolissait les murs antiques pour en retirer le ciment; on réduisait le marbre en fragments de petite dimension, et on se servait de ce mélange pour bâtir, ainsi qu'on peut le voir aujourd'hui encore dans la tour appelée « delle Militie ».

Étant donné ce préambule, il ne faut pas nous étonner de voir Raphaël tonner contre l'art gothique. La haine de ce style était innée chez la plupart des architectes italiens de la Renaissance. Filarete, dans son *Traité d'architecture*, écrit vers 1460, s'élevait déjà contre lui avec violence. « Maudit soit celui qui l'inventa, dit-il; il n'y a que des barbares qui aient pu l'introduire en Italie ». Mais c'est chez Raphaël, selon toute vraisemblance, que l'on trouve, pour la première fois, la condamnation en règle de ces constructions que les Italiens englobaient sous le terme général de « architettura tedesca ». Son réquisitoire mérite d'être rapporté; il marque une date dans l'histoire de la Renaissance. Jamais encore on n'avait formulé avec une netteté si grande les défauts de ce style qui, comme l'a si bien dit un illustre savant moderne, « réalise cette idée singulière d'un édifice soutenu par ses échafaudages, et, s'il est permis de le dire, d'un animal ayant sa charpente osseuse autour de lui [1] ». Mais écoutons Raphaël : « C'est alors que surgit presque partout

1. Renan, *Discours sur l'état des beaux-arts* (dans *l'Histoire littéraire de la France au* XIV[e] *siècle*; 2[e] éd., t. II, p. 230.)

l'architecture allemande, si éloignée, comme on le voit de nos jours encore dans ses monuments, de la belle manière des Romains et des anciens. Ceux-ci, abstraction faite du corps même de l'édifice, exécutaient des corniches, des frises, des architraves, des colonnes, des chapiteaux, des bases de la plus grande beauté ; tous les ornements étaient d'un style parfait. Les Allemands, au contraire, dont la manière est encore en faveur dans beaucoup d'endroits, emploient souvent, pour ornements ou pour consoles, des petites figures rabougries et mal exécutées, des animaux étranges, des figures et du feuillage traités sans goût aucun; on ne saurait rien imaginer de plus opposé au bon sens. Cependant cette architecture a eu quelque raison d'être; elle constitue une imitation des arbres non taillés dont les branches, lorsqu'on les baisse et les attache ensemble, forment des arcs en tiers-point (terzi acuti). Mais quoique cette origine ne soit pas absolument condamnable, elle prête beaucoup à la critique; en effet, les huttes décrites par Vitruve, dans sa dissertation sur les origines de l'ordre dorique, avec leurs poutres liées les unes aux autres, leurs poteaux en guise de colonnes, leurs frontons et leurs couvertures, offrent bien plus de résistance que les arcs en tiers-point qui ont deux centres. Les mathématiques nous enseignent, en effet, qu'un demi-cercle, dont chaque point se rapporte à un centre commun, peut supporter un poids bien plus grand. Outre sa faiblesse, l'arc en tiers-point n'a pas cette grâce que l'œil trouve dans le cercle parfait et qui lui plaît tant ; aussi la nature ne cherche-t-elle pas, pour ainsi dire, d'autre forme. »

Raphaël parle avec estime, mais sans enthousiasme exagéré, de l'architecture de son temps. Que pouvaient, en effet, les plus belles créations de la Renaissance sur un esprit tout imbu de l'antiquité classique ! « Les édifices modernes sont très faciles à reconnaître, d'un côté parce qu'ils sont neufs, de l'autre parce qu'ils ne sont pas encore arrivés de tous points à la perfection et au luxe que l'on remarque dans ceux des anciens. Cependant, de nos jours, l'architecture a fait de grands progrès et s'est singulièrement rapprochée de la manière des anciens, comme on peut le voir dans les beaux et nombreux ouvrages de Bramante. Mais les ornements n'y sont pas de matière aussi précieuse que ceux des anciens ; ces derniers réalisaient, au prix de sacrifices immenses, les projets qu'ils avaient formés ; il semblait que leur volonté dût triompher de tout obstacle. » On le voit, ici, comme dans tous les autres écrits du temps, perce la grande préoccupation de la Renaissance : égaler les anciens.

Raphaël s'adjoignit plusieurs collaborateurs pour son projet de restitution de Rome antique. Nous avons déjà parlé d'Andrea Fulvio. A côté

de lui se trouvait un vieux philologue, Fabio Calvo de Ravenne, auquel il confia le soin de traduire pour lui Vitruve. Calvo fut certainement associé aux recherches sur la topographie de l'ancienne Rome. Ce qui le prouve, c'est que, quelques années après la mort de Raphaël, en 1532, il a publié une sorte de carte des régions de Rome. En retrouvant, à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, la première édition de cet ouvrage, édition inconnue à Passavant et aux autres biographes de Raphaël [1], nous avions d'abord espéré y rencontrer la gravure de quelques-uns des dessins exécutés sous la direction du maître. Mais notre espoir n'a pas été de longue durée. Les planches du *Simulachrum*, qui pourrait bien avoir paru après la mort de Calvo, sont d'une barbarie incroyable et ne procèdent en aucune manière de dessins tracés par un artiste familiarisé avec l'architecture. La concision du texte correspond à l'insuffisance des gravures. Comme il est cependant certain que la publication se rattache au projet de Raphaël, il importe d'en indiquer, ne fût-ce qu'en deux mots, le contenu : Les premières planches représentent les différents aspects de Rome sous Romulus, Servius Tullius, Auguste, etc.; puis vient le plan (si l'on peut donner ce nom à des gravures d'un caractère vraiment enfantin), de chacune des quatorze régions, avec l'indication de ses principaux monuments.

Le projet de Raphaël suscita dans toute l'Europe le plus vif enthousiasme. Poètes et prosateurs le célébrèrent à l'envi. L'archéologue éclipsa complètement le peintre. La consternation fut générale lorsqu'on apprit la catastrophe qui mettait à néant cette entreprise, la plus généreuse que la Renaissance eût formée en matière d'archéologie.

Plus d'un successeur de Raphaël a caressé ce beau rêve, la restitution de Rome antique. La liste est longue des architectes ou des archéologues qui ont publié au XVIe ou au XVIIe siècle des vues ou des essais de restauration des principaux édifices de la Ville Éternelle. Mais il n'a été donné à aucun d'eux de mener à fin une entreprise si glorieuse. Le plus souvent leurs travaux n'ont porté que sur des monuments isolés; ont-ils embrassé, par exception, Rome tout entière, les relevés sont si inexacts, les restaurations si arbitraires, qu'ils ne peuvent être d'aucun secours. Il était réservé à l'ancienne Académie d'architecture de reprendre, à son insu, le projet de Raphaël. En chargeant les pensionnaires de l'Académie de France à Rome de relever et de restituer les principaux monuments antiques de l'Italie, elle a doté notre pays d'une

1. *Antiquæ urbis Romæ cum regionibus simulachrum.* Rome, 1532, in-folio oblong.

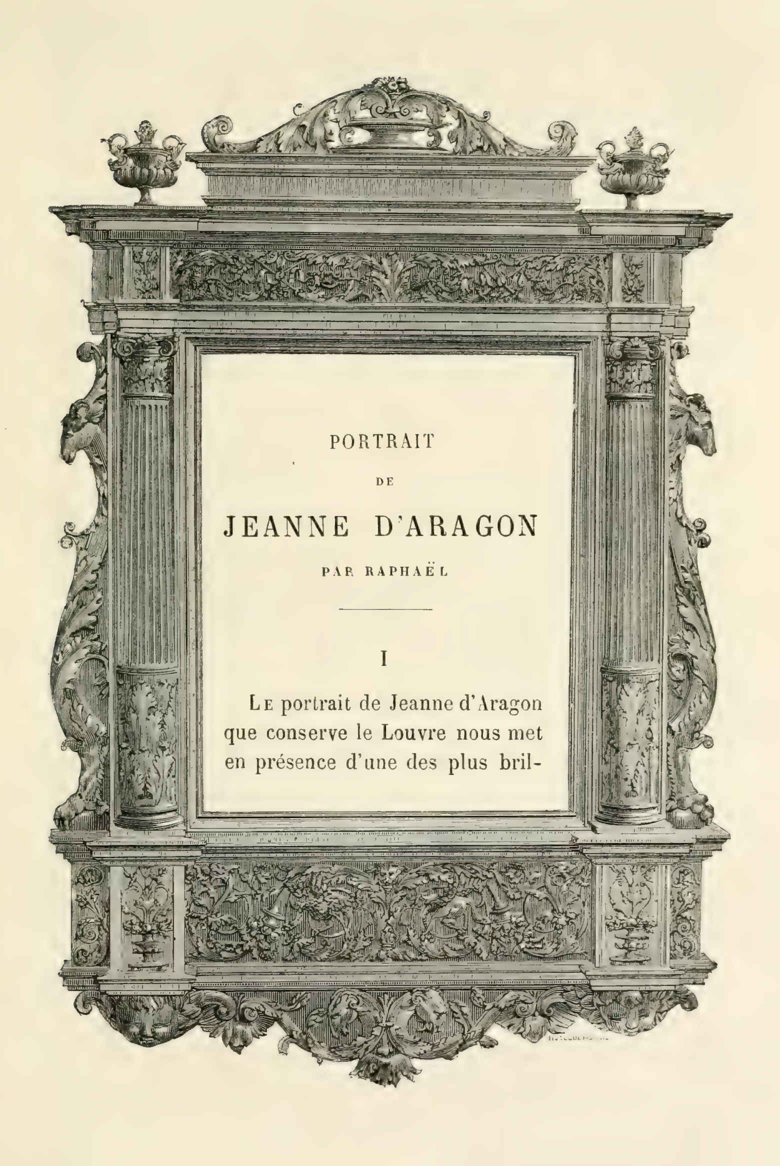
collection de documents vraiment inappréciable. Nous possédons aujourd'hui les plans, coupes et élévations (c'étaient les trois procédés de reproduction signalés par Raphaël) d'environ soixante-dix monuments grecs ou romains, mesurés et restitués par toutes les gloires de notre École, depuis Percier jusqu'à M. Garnier. Le lecteur estimera sans doute, comme nous, que rapprocher de cette entreprise gigantesque, dont les premiers volumes viennent de paraître, grâce à l'initiative du ministère des Beaux-Arts, le nom de Raphaël, c'est payer au grand Urbinate une dette de reconnaissance.

EUG. MÜNTZ.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. — [1582]



PORTRAIT

DE

JEANNE D'ARAGON

PAR RAPHAËL

I

Le portrait de Jeanne d'Aragon que conserve le Louvre nous met en présence d'une des plus bril-

lantes, des plus illustres et des plus charmantes figures de ce XVI[e] siècle, si fécond en vicissitudes et si passionnément épris de beauté. Une princesse de sang royal confie à Raphaël le soin de perpétuer ses traits, et c'est un Médicis qui envoie au roi de France cette précieuse peinture, comme pour lui démontrer que l'Italie possède à la fois la plus belle des femmes et le plus grand des peintres.

Jeanne d'Aragon, fille de Ferdinand d'Aragon, duc de Montalto, troisième fils naturel de Ferdinand I[er], roi de Naples, descendait des rois d'Aragon. Napolitaine de naissance, elle devint Romaine par son mariage avec Ascanio Colonna, prince de Tagliacozzo. Son âge était sans doute, à deux ou trois années près, celui du siècle. En 1518, quand Raphaël peignit son portrait, elle devait avoir dix-sept ou dix-huit ans, et il n'était bruit déjà que de ses mérites et de sa beauté. Pour la porter jusqu'aux nues, tous les beaux esprits de son temps allaient rivaliser d'enthousiasme, et pour la louer, toutes les langues du monde allaient être mises à contribution. Comme elle resta belle longtemps, longtemps aussi on la chanta. On rima pour elle en italien, en latin, en grec, en français, en anglais, en allemand, en slave, en hongrois, en polonais, en hébreu, en chaldéen, et l'on procéda, pour cette apothéose poétique, ainsi que pour la canonisation des saints. Les savants, les philosophes et les poètes ayant longuement instruit la cause, et chacun d'eux individuellement ayant fait ses dévotions devant cette personnification de l'absolue beauté, le Concile se réunit à Venise, en 1551, et décida qu'un temple serait élevé « à la divine Jeanne d'Aragon. » Comme on proposait d'y honorer aussi la beauté de dona Maria, sa sœur, les pontifes de l'Académie des *Dubbiosi* décidèrent gravement que, Marcellus ayant élevé deux temples distincts à la Gloire et à la Vertu, Jeanne et dona Maria d'Aragon ne pouvaient non plus trouver place dans le même temple. « Cette grande Dame, lisait-on sur le frontispice du temple, ayant été, de corps et d'âme, la plus irréprochable des créatures et devant être regardée comme l'ouvrage de la souveraine prédilection du Dieu tout-puissant, mérite d'être adorée en l'honneur de son créateur. *Questa gran Donna, come perfettissima di corpo e d'animo, e come particolarissima fattura del sommo Iddio, meriti d'essere adorata ad honore del fattor suo.* » En 1555, Jérôme Ruscelli recueillit toutes les poésies adressées à Jeanne d'Aragon, et les publia sous ce titre : *Tempio alla Divina signora dona Giovanna d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili spiriti, e in tutte le lingue principali del mundo*[1]. Vingt-huit ans

1. Ce livre parut à Venise en 1555.

auparavant, Agostino Nifo (*Augustinus Niphus*), le plus dévot des adorateurs de Jeanne d'Aragon, avait élevé à l'objet de son culte un sanctuaire à lui personnel, où brûlait un encens dont il se grisait volontiers. Nifo écrivit son *Traité du beau* dans la seule intention de démontrer que Jeanne d'Aragon était la plus belle de toutes les femmes. Le portrait qu'il traça d'elle est postérieur d'une dizaine d'années, il est vrai, au portrait de Raphaël, mais il est tellement détaillé, tellement minutieux, il porte un tel caractère d'exactitude, que nous le regarderons tout d'abord.

Agostino Nifo était originaire de ce royaume de Naples que Jeanne d'Aragon devait fasciner de sa beauté. Sessa, dans la terre de Labour, Jopoli et Tropea, dans la Calabre ultérieure, se disputaient l'honneur de l'avoir vu naître en 1473. Après avoir professé la philosophie péripatéticienne à Padoue jusqu'en 1507[1], à Salerne et à Naples jusqu'en 1513[2], il fut appelé à Rome par Léon X, qui le créa comte palatin (*comes palatinus*), et l'autorisa à prendre le nom et les armes des Médicis[3]. Paul Jove nous apprend que ce volumineux philosophe[4] était d'extérieur grossier et de complexion sanguine, mais qu'il se métamorphosait dès qu'il parlait. Il était fort galant, et resta, jusque dans sa vieillesse, plus assidu qu'il ne convenait auprès des femmes. Pompeo Colonna, qui, à l'âge de soixante-dix ans, se prit d'amour pour Claire Visconti et se porta vis-à-vis d'elle à des extravagances publiques, lui faisait envie. Cette galanterie sénile se trahit dans plusieurs de ses ouvrages[5], dont Bayle rapporte des passages qui ne sont pas plus honnêtes à citer qu'à écrire[6]. Une demoiselle d'honneur de Jeanne d'Ara-

1. Ce fut à Padoue qu'il publia son traité *De intellectu et dæmonibus*, dans lequel il soutint la doctrine d'Averrhoës sur l'unité de l'entendement (1492). Ce livre souleva contre lui tous les théologiens de l'époque. Voulant ensuite donner des gages en faveur de son orthodoxie, il combattit les idées de Pomponace sur l'immortalité de l'âme.

2. Ce fut alors qu'il publia ses *Dilucidationes metaphysicæ*.

3. C'est ainsi qu'on voit, en tête de plusieurs de ses ouvrages : *Augustinus Niphus Medices*. Après la mort de Léon X, il alla professer à Pise et à Bologne, revint à Salerne en 1525, et y resta jusqu'à sa mort.

4. Agostino Nifo écrivit nombre de livres sur l'astronomie, la rhétorique, la politique, la médecine, etc. Il eut, dans sa prolixité, le mérite de réfuter les astrologues, qui avaient répandu partout la terreur par la menace d'un déluge pour l'année 1524.

5. Niphus, *De muliere aulica*, cap. VII, p. 345, et *De viro aulico*, cap. XXXIII, p. 286.

6. Bayle rapporte, d'après P. Jove, que Niphus était l'esclave de ses sens et qu'il demeura tel encore dans sa vieillesse, dont la dignité fut par là compromise. (V. Bayle, au nom de Niphus, note F de la page 3000.) Le vieux Niphus jouait un personnage honteux, jusqu'à danser au son de la flûte. Paul Jove raconte que Niphus mourut d'un

gon, la comtesse Hippolyte de Venafre[1], le rendit fou, et ses assiduités auprès d'elle lui permirent de voir la princesse, dont il s'éprit aussi plus que de raison. Il usa, dit-on, envers elle, des privilèges qu'il tenait de sa qualité de médecin, et en abusa en divulguant ce qu'il aurait dû taire[2]. Nifo, dans son *Traité du beau*, ne se contente pas de décrire les beautés que le monde peut connaître d'une honnête femme, il va jusqu'à celles *quas sinus abscondit*, et particularise, dans les moindres détails, toutes les perfections du corps de la *divine Jeanne*. Il s'étend sur les justes proportions qui régnaient entre la cuisse et la jambe, entre la jambe et le bras, etc. : *Venter sub pectore decenti*, etc.[3] « Je cuide, dit Louis Guyon, qu'il fut amoureux de la princesse Jeanne d'Aragon, de l'illustre maison des Colonnes, attiré à son amour pour l'avoir vue, touchée, palpée sûrement en plusieurs parties de son corps, comme les médecins font coutumièrement, par le privilège que leur donne leur art; et que, passionné pour acquérir ses bonnes grâces, a mis ce livre en lumière, qu'il lui a dédié... »

Le *De Pulchro et Amore* fut composé en 1529 et parut pour la première fois à Rome en 1531[4]. « Très illustre Jeanne, dit l'auteur en commençant, lorsque je me consultai pour savoir celui de mes ouvrages que j'aurais à te présenter, je pensai de suite à un livre composé de deux parties, l'une traitant de *la Beauté*, l'autre de *l'Amour*. Or, ce livre n'a d'autre motif que de te rendre hommage et de te témoigner mon profond respect. Quoique le divin Platon semble avoir épuisé l'un et l'autre de ces sujets, j'ai osé cependant y revenir après lui, parce que, du commencement à la fin de mon travail, c'est ta beauté seule qui m'a fourni tous mes arguments. Grâce à la contemplation et à l'analyse de cette beauté

mal de gorge dans la nuit même où fut assassiné le grand-duc Alexandre de Médicis, c'est-à-dire le 6 janvier 1537 ; mais Naudé prouve que Niphus vivait encore en 1545, et que cette année-là même il dédia à Paul III son livre *de Animalibus*. Naudé pense qu'il avait alors soixante-dix ans. En effet, Niphus, dans l'Épître dédicatoire d'un livre qu'il composa en 1534, se donne soixante ans.

1. Quand il en parle, il change le nom d'Hippolyte en celui de Lucrèce. Il l'appelle aussi *Quintia*, parce qu'elle était la cinquième de ses maîtresses (Niphus, *de Viro aulico*, cap. XXXIII, p. 286).

2. « Ce médecin n'a pas observé le serment qu'on lui fit faire, prenant ses degrés de médecine, entre autres préceptes, de ne convoiter les filles et femmes qu'il traitera... » (Guyon. Diverses leçons, vol. III, liv. III, chap. XII; cité par Bayle).

3. Niphus. *Opusculorum*, page 213.

4. La seconde édition parut un siècle plus tard, en 1641, à Leyde : *Augustini Niphi medici ad illustrissimam Joannem Aragoniam, Tagliacoccii principem, de Amor liber...*

divine, mon livre ne sera pas seulement beau, il sera admirable. Que seraient mes talents dans l'art de décrire, si les irrésistibles charmes qui ornent ta personne et si ta beauté ne venaient suppléer à l'imperfection de mon œuvre. Oui, c'est ta beauté, ta beauté seule qui va resplendir au grand jour avec mon livre; c'est elle qui donnera à mon nom une célébrité telle, que je le verrai s'élever par-dessus tous les autres, et monter avec ton propre nom jusqu'aux astres. » Et voici de quelle manière, au cours de ce traité, le médecin philosophe décrit l'objet de son admiration : « Ce que peut être ici-bas la beauté véritable, nul ne le sait, s'il n'a pas vu la sérénissime Jeanne. Par le corps et par l'esprit, cette noble dame est l'image de la beauté complète. Cette demi-déesse posséde à un si haut point les qualités morales et les grâces enchanteresses qui sont la beauté de l'esprit, qu'elle n'est pas sortie de la race humaine, mais de la race divine. Quant à la perfection des formes qui constitue la beauté du corps, elle est si complète chez elle, que Zeuxis de Crotone, s'il avait pu rencontrer dans une seule femme une beauté semblable et la peindre d'après nature, n'aurait pas eu besoin de passer en revue tant de belles jeunes filles pour composer la figure d'Hélène.[1] » Puis il se prend à décrire de la tête aux pieds et jusqu'aux moindres détails cette rare beauté, et dans cette description se retrouvent les principaux traits de la peinture de Raphaël, « les longs cheveux d'or, les yeux bleus semblables à des astres, le menton à fossette, etc., etc. » Niphus termine en s'écriant avec enthousiasme que, de toutes les femmes qu'il a passées en revue dans son livre, Jeanne d'Aragon est incomparablement la plus belle, et que toutes les beautés célébrées par Virgile, Ovide, Horace, Properce, Catulle et l'antiquité tout entière, se doivent incliner devant elle.

Comme frontispice à ce panégyrique, se trouve la lettre suivante qui n'est pas non plus étrangère à notre sujet. Elle est adressée à Niphus par le cardinal Pompeo Colonna, chancelier du pape, qui lui aussi était passé maître en ces matières : « J'ai lu avec grand soin ton ouvrage sur *l'Amour et la Beauté*, et je m'en suis grandement réjoui. Rien ne pouvait être pour moi plus agréable, pour la postérité plus utile, pour toi plus glorieux. Sur l'honneur, tu expliques la beauté céleste et la beauté terrestre par des raisons complètement décisives, et tu rapportes toute beauté à cette céleste et presque divine Jeanne d'Aragon, afin qu'il ne reste pas le plus léger doute sur ce qui peut, au point de vue du beau, prendre la première place parmi les dieux et les hommes. Mais la nature ne prodigue

1. Cap. V.

pas ce qu'elle a de plus précieux, et de pareils modèles sont d'une rareté prodigieuse dans l'humanité. Cependant, de nos jours, la mère Nature, créatrice généreuse, voulant montrer au monde quelque chose de merveilleux, de parfait, de divin, a créé Jeanne d'Aragon Colonna, et, depuis le berceau jusqu'à ce jour où elle est en plein épanouissement, l'a comblée de degré en degré de toutes les perfections. Elle l'a douée de vertus extraordinaires, elle a paré de la plus chaste dignité son corps de formes divines, de telle sorte qu'on ne saurait lui trouver un défaut, si ce n'est sa nature mortelle. Son front et sa bouche ont une telle sérénité, ses yeux lancent des rayons si éblouissants, tout son corps a une telle perfection, que les plus insensibles sont contraints à l'aimer, et restent attachés devant elle à la contemplation de l'absolue beauté. Pieuse d'esprit, d'une éloquence au-dessus de son sexe, elle est un modèle de toutes les vertus. On dirait un astre descendu du firmament pour jeter la lumière parmi nous !... »

Nous venons de rappeler les portraits des littérateurs, nous allons montrer maintenant le portait du peintre. Celui-ci a précédé ceux-là. Abstraction faite de l'emphase littéraire particulière à l'époque, on trouve une parfaite ressemblance entre l'ouvrage de l'artiste et les œuvres des poètes.

II

Jeanne d'Aragon est assise et tournée de trois quarts à gauche. Elle est svelte, élancée, d'un noble maintien, d'une élégance suprême et qui n'a rien de cherché, pompeusement parée, rayonnante de jeunesse, dans tout l'épanouissement de sa première beauté. La nature a façonné son œuvre d'une main sûre et vient de la perfectionner en la finissant. La tête, de construction fine et saine, est d'une pureté de lignes presque idéale. Une chevelure blonde, abondante et soyeuse, encadre le front de deux bandeaux plats arrangés *à la Vierge*, qui vont en s'épaississant le long des joues, et tombent en rouleaux d'or jusque sur les épaules. Un chapeau de velours pourpre, à larges bords retroussés, est posé en arrière, de manière à laisser aux cheveux leur valeur. Des perles, des rubis, des émeraudes et des saphirs, sont jetés sans ordre, mais avec une fantaisie charmante, à travers cette coiffure, dont l'opulence a quelque chose de royal. Le front est élevé, pur, intelligent, lumineux. Des sourcils blonds, formant des arcs d'une irréprochable pureté, couronnent de beaux yeux bleus, qui se tournent vers la droite. Le regard n'a rien d'indécis; il est ferme au contraire, tout en conservant une extrême douceur. Le

nez est de proportion exquise et d'une rare correction, la bouche petite et d'un dessin charmant. Le menton, à fossette, affine le bas du visage. Les joues, fraîches et légères, respirent la santé. Le col, long et flexible, se détache des épaules aux lignes délicates, et porte avec distinction cette jeune tête, aux traits réguliers et fins. La robe, de velours pourpre comme le chapeau, est très décolletée : elle laisse paraître le haut de la poitrine et le modelé de la gorge, qu'elle découvrirait même plus qu'il ne conviendrait à « une dame parée de la plus chaste dignité, » si une guimpe de mousseline blanche, brodée d'or et de pierres précieuses, ne venait voiler ce qu'une honnête femme ne saurait se plaire à montrer [1]. Un large collet de fourrure, attenant à la robe, est jeté sur les épaules, mais ne les cache pas, et, de ses tons fauves, en fait valoir la blancheur. De très grandes manches, semblables à la robe et doublées de soie jaune, sont amplement drapées le long des bras. Ces manches, qui ne tombent que jusqu'à la moitié de l'avant-bras, sont faites de deux pièces rapprochées l'une de l'autre par des agrafes d'or émaillé. Entre les points d'attache paraissent d'autres manches de dessous, en mousseline blanche, enrichies de fines broderies d'or et ruchées de tulle aux poignets. Le bras gauche pend naturellement le long du corps, et la main gauche est appuyée sur le genou gauche. Le bras droit, au contraire, se relève en s'accoudant sur une barre d'appui, et la main droite, élevée à la hauteur de la poitrine, caresse la fourrure qui forme le complément de la robe. Cette figure, si belle de tête et de corps, si opulente par son costume et si aisée dans cette opulence, se détache en lumière sur les profondeurs sombres d'un intérieur de palais. Au centre, un large pan de muraille, sobrement peint d'un seul ton, sert de fond perdu à la tête, aux épaules et à la poitrine. A droite, un baldaquin garni de rideaux surmonte un trône porté par deux chimères à têtes de lions. A gauche, un arc en plein cintre s'ouvre sur une galerie conduisant à une *loggia*. Une femme, vue de dos, est accoudée sur la balustrade de cette loge, qui domine des jardins décorés de bosquets en berceaux. Ce somptueux décor répond, par son importance, à la haute situation du personnage et le complète en quelque sorte, tout en lui étant sacrifié [2].

Tel est ce portrait, auquel est très justement attaché le nom de Raphaël, bien que Raphaël ne l'ait pas peint lui-même entièrement, tant s'en faut. Il a, dans son ensemble, très belle tournure et très grand air.

1. Cette guimpe est faite de deux parties que rapprochent des cordons noués entre eux et fixés de part et d'autre par des agrafes de perles.

2. Le cadre coupe la figure de Jeanne d'Aragon à mi-jambes.

Raphaël l'a certainement touché de sa main. Chacune des lignes de la tête touche à la perfection, et l'ensemble de la figure est d'une admirable distinction. On reconnaît « le charmant visage et le corps sans pareil » tant chantés par les contemporains, une de ces femmes dont le parfum naturel est la beauté, et qui semblent faites pour charmer tout un siècle. Semblable à la Béatrix de Dante, « elle n'avait qu'à paraître, pour qu'une douce mélodie se répandît dans l'air devenu lumineux. »

..... Una melodia dolce correva
Par l'aer luminoso [1] ....

Voilà bien ces cheveux d'or, ce front rayonnant de clarté, ces yeux bleus, cette bouche aimable, ce menton à fossette, cette noblesse et cette délicatesse de traits, cette fraîcheur de tons et cet éclat de santé, « cette célèbre et presque divine Jeanne d'Aragon, » dont parlent avec un si grand enthousiasme le médecin philosophe et le cardinal chancelier... D'où vient donc qu'on reste froid devant cette peinture? D'où vient qu'on soit plus voisin de la réalité en lisant les vers médiocres de poètes obscurs et la prose boursouflée d'écrivains depuis longtemps oubliés qu'en regardant le tableau du plus grand des maîtres? C'est que ces poètes et ces écrivains nous rendent au vif ce qu'ils ont personnellement ressenti, tandis que le peintre, toute remarquable que reste sa peinture, n'a fait qu'une œuvre de commande et de seconde main. En lisant Niphus et Pompejus Colonna, on sent vivre et palpiter le modèle de perfection qu'ils ont aimé, presque adoré. En voyant le portrait de Raphaël, on n'éprouve rien du contact direct de la vie. Niphus a pu, comme dit Bayle, « se chauffer de près à ce grand feu »; tandis que Raphaël n'en a jamais ressenti la flamme : la preuve en est dans l'œuvre elle-même, qui parle sans ambiguïté. Si l'histoire, sur ce point, n'a rien dit jusqu'ici, c'est qu'on ne l'a pas assez soigneusement interrogée. Nous allons voir qu'elle est en parfait accord avec le tableau.

III

Dans la *Vie de Raphaël*, Vasari ne parle pas du portrait de Jeanne d'Aragon, mais il le mentionne dans la *Vie de Jules Romain :* « Raphaël

1. Dante, *Purgat.* cant. XXIX, v. 22.



PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON, PAR RAPHAEL.

(Musée du Louvre.)

envoya au roi de France le portrait de la vice-reine de Naples[1], dont il ne peignit que la tête, s'en remettant pour le reste aux soins de Jules Romain[2] ». Jules Romain eut donc une très grande part dans l'exécution de cette peinture. Nous croyons même que l'auteur de la *Vie des peintres* ne fait pas cette part encore assez grande. Si le dessin de la tête est d'une correction telle qu'on puisse en faire honneur au maître, il y a dans cette tête une certaine dureté de contours et une sécheresse de couleur qui trahit aussi le pinceau de l'élève. Quant aux mains, elles sont relativement faibles, et il est probable que Raphaël ne les a pas touchées. Nous pensons en outre que ce tableau, dont l'arrangement général est tout à fait digne de Raphaël, a pour point de départ une indication première que Raphaël n'a pas personnellement recueillie. Raphaël n'a jamais connu Jeanne d'Aragon. S'il l'avait vue de ses propres yeux, il n'eût pas fait ce portrait inerte, où rien de vraiment humain ne vibre et ne vit. Regardez comparativement, au Musée du Louvre, le portrait de Jeanne d'Aragon et le portrait de Balthazar Castiglione. Voyez, du côté du comte Castiglione, quelle intimité, quelle animation, quelle chaleur, et, du côté de Jeanne d'Aragon, quelle froideur, quelle complète absence de l'âme du modèle et par conséquent aussi de l'âme du peintre ! Comme pour accumuler les témoignages pittoresques, le hasard a rapproché, dans cette même galerie du Louvre, le portrait de François Ier par Titien du portrait de Jeanne de Naples par Raphaël. Titien, lui non plus, n'avait pas connu le roi de France, et, quoique très grand peintre et particulièrement très grand portraitiste, il en a fait un portrait qui ne vit pas plus dans son cadre que Jeanne d'Aragon dans le sien. Ces deux grands peintres ont accepté la responsabilité d'œuvres qu'ils n'ont pas personnellement senties et qui, par cela même, gardent quelque chose de l'insignifiance des œuvres de seconde main. Il y a encore cette différence entre le portrait de François Ier et celui de Jeanne d'Aragon, que le premier est entièrement de la main du maître, tandis que le second est en grande partie de la main d'un élève. Si, d'ailleurs, Raphaël avait vu de ses yeux Jeanne d'Aragon, n'eût-il pas donné à ce portrait tous ses soins ? Quoi ! l'artiste qui venait de peindre de si admirables portraits, des portraits « plus vrais, dit Vasari, que la vérité même[2] », aurait été comme paralysé devant le plus beau de ses modèles ! Quoi ! à l'heure même où il peignait entièrement de sa main le *Joueur de violon*, il aurait presque abandonné à un élève le soin de peindre pour un roi une princesse de

1. Vasari se trompe, Jeanne d'Aragon ne fut jamais reine de Naples.
2. Vasari, t. X, p. 88.

sang royal, qui était par surcroît la plus belle des femmes! Un pareil renoncement, dans une telle circonstance, ne se peut expliquer que par le peu d'intérêt qu'offrait au maître l'obligation de peindre un portrait sans le secours du modèle vivant. L'histoire va appuyer de ses preuves notre sentiment.

Lépicié, dans son *Catalogue des tableaux du Roy*, répète, d'après Dan, que le cardinal Hippolyte de Médicis fit peindre ce portrait pour l'offrir au roi François Ier [1]. En recueillant cette tradition, Dan a confondu Hippolyte, soit avec Jules [2], soit avec Laurent de Médicis [3]. Hippolyte de Médicis, en effet, né en 1511, n'avait que sept ans en 1518, et ne songeait pas plus à Jeanne d'Aragon qu'à François Ier. Quant à Laurent et à Jules de Médicis, ils avaient intérêt l'un et l'autre à gagner la faveur du roi de France, et savaient lui plaire en lui envoyant le portrait d'une princesse très jeune encore et célèbre déjà par sa beauté. Rien n'empêche donc d'adopter la tradition recueillie par Dan au XVIIe siècle et d'attribuer à un Médicis la commande de cette peinture [4].

Une question beaucoup plus importante est celle-ci. En 1518, Jeanne d'Aragon était-elle à Rome ou demeurait-elle encore à Naples? Parut-elle à la cour de Léon X, ou resta-t-elle à la cour de Frédéric d'Aragon, sans en sortir, jusqu'au delà de 1520? Si l'histoire nous répond d'une manière précise, Raphaël n'ayant jamais été à Naples, nous serons fixés au sujet de cette peinture.

En regardant ce portrait, on ne s'est pas encore demandé si l'on se trouvait en présence d'une jeune femme ou simplement d'une jeune fille; on ne s'est pas préoccupé de l'époque précise du mariage d'Ascanio Colonna avec Jeanne d'Aragon. La solution du problème est là cependant. Le prince était Romain, la princesse était Napolitaine. Si, en 1518, le mariage est consommé déjà, un Colonna bien en cour n'a pu se dispenser d'aller, avec sa jeune épouse, s'agenouiller devant le pape, et Jeanne d'Aragon est venue à Rome; Raphaël alors l'a vue de ses propres yeux, et l'opinion que nous avons émise est fausse. Si, au contraire, le mariage ne s'est fait qu'sprès 1518, Jeanne n'a pas encore quitté Naples,

1. « Jeanne d'Aragon, reyne de Sicile, estimée la plus belle princesse de son temps; duquel portrait le cardinal Hippolyte de Médicis fit présent au roy François Ier » (*Trésor des merveilles de Fontainebleau, etc.* Paris, 1642, in-fol., p. 135).

2. Jules de Médicis devint pape sous le nom de Clément VII.

3. Laurent II de Médicis avait reçu en 1515 l'investiture du duché d'Urbin, dont Léon X venait de dépouiller François-Marie della Rovere.

4. Passavant tient pour Laurent de Médicis. (Passavant, t. Ier, p. 252.); M. Villot nomme le cardinal Jules de Médicis (Voyez *Notice des tableaux du Louvre*).

et alors nous avons vu juste. Mais la date de ce mariage n'est nulle part indiquée; aucun historien n'en fait mention; Litta lui-même, si minutieux dans ses informations, passe ce point sous silence. Or voici deux documents décisifs, qui sortent pour la première fois de l'*Archivio Colonna*. Nous copions littéralement :

I. *I capitoli matrimoniali fra Ascanio Colonna e Giovanna d'Aragona in Napoli avanti il vicere, a dì 11 di novembre 1518, pei quali si conviene che il matrimonio si sarebbe dovuto contrare passati due anni computando dall' ultimo di jennaio prossimo futuro. L'atto era fatto nella chiesa di Santa Chiara.*

II. *Un atto rogato 5 iuglio 1521 fa conoscere esser stato contratto il matrimonio poiche per tale scrittura Ascanio costituisce una sovradote a sua moglie.*

Ces deux pièces prouvent que les conventions matrimoniales ont été arrêtées entre les parties contractantes le 11 novembre 1518, mais que le mariage n'a été célébré que deux ans et demi plus tard, le 5 juin 1521. Une stipulation différente, postérieure à l'acte du 11 novembre 1518, aurait pu intervenir, mais on n'en voit pas trace dans l'*Archivio Colonna*. Jeanne d'Aragon, très vraisemblablement, n'est donc arrivée à Rome que plus d'un an après la mort de Raphaël. Cela étant, Raphaël, sur les instances de Jules ou de Laurent de Médicis, aura envoyé à Naples un de ses élèves, Jules Romain sans doute, pour y dessiner un portrait de la princesse, et, d'après ce dessin, aura fait ensuite son tableau. Peut-être même le tableau a-t-il été ébauché à Naples par l'élève, et retouché à Rome par le maître. L'histoire fournit donc de la manière la plus précise le complément de preuves dont nous avions besoin pour confirmer l'impression que nous avons ressentie devant ce portrait.

IV

De la jeunesse de Jeanne d'Aragon on ne sait d'ailleurs absolument rien. Les historiens se taisent sur la date de sa naissance; mais le portrait de Raphaël est un document authentique qui nous renseigne à cet égard. Ce portrait étant de l'année 1518 et représentant une personne de seize à dix-sept ans, on peut placer vers 1502 ou 1503 l'époque où naquit cette princesse. Nous sommes les premiers à donner les dates de ses fiançailles (11 novembre 1518) et de son mariage (5 juin 1521). Quant à Ascanio Colonna, il était fils de Fabrizio Colonna et d'Agnès de Monte-

feltro,[1] et fut nommé par Charles-Quint connétable du royaume de Naples. En 1527, malgré le crédit dont il jouissait alors auprès de l'empereur, il ne put empêcher le sac de Rome, mais il s'employa de toutes ses forces à alléger les maux qui désolèrent sa patrie. L'année suivante, 1528, il défend Naples, assiégée par l'armée de Lautrec et bloquée par la flotte de Philippe Doria. Blessé et fait prisonnier à Capo d'Orso[2], il est emmené à Gênes, où il détache André Doria de la France pour le gagner à l'empereur. Il délivre ensuite Naples des Français, devient gouverneur des Abruzzes, se distingue en 1529 à côté du prince d'Orange dans la guerre contre Florence, accompagne Charles-Quint lors de son entrée à Rome en 1535 et porte le globe du monde devant l'empereur. Arrive le rapt de Livia Colonna. Ascanio demande justice à Paul III contre Pierluigi Farnèse, complice de cet enlèvement. Le pape fait la sourde oreille, et Ascanio Colonna se révolte[3]. Il est déclaré rebelle et décrété d'accusation, et toutes les forteresses des Colonna tombent au pouvoir des Farnèse (1540). Mais Paul III meurt (1549), et Jules III remet les Colonna en possession de tous leurs biens et privilèges[4]. Il y a là pour Ascanio cinq années de calme (1550-1555). Avec Paul IV, enfin, recommencent les mauvais jours, et, le 24 mars 1557, Ascanio Colonna meurt d'une mort tragique et mystérieuse.

Quel fut le rôle de Jeanne d'Aragon durant la vie si tourmentée d'Ascanio Colonna? Jusqu'à l'avènement de Paul IV, l'histoire est muette encore sur ce point. On ne cesse de célébrer en vers et en prose la prodigieuse beauté de Jeanne Colonna d'Aragon, son esprit, son savoir, son courage, sa prudence, son aptitude aux grandes affaires, mais sans dire précisément quelles preuves elle donna de ces éminentes qualités[5]. En

1. Agnès de Montefeltro, femme de Fabrizio Colonna, était fille de Federico da Montefeltro et de Battista Sforza; elle était sœur, par conséquent, de Guidobalde. Elle compta parmi ses enfants la fameuse Vittoria Colonna, et mourut en 1522. Quant à sa naissance, il faut la placer entre 1460 et 1472. Comme elle était le cinquième enfant de Frédéric, duc d'Urbin, elle ne put naître avant 1467. Elle n'avait par conséquent que vingt ans en 1487, et ne dut épouser Fabrizio Colonna avant cette époque. Ascanio ayant été son quatrième enfant, ne put guère naître avant 1495. Il avait donc vingt-six ans environ quand il épousa Jeanne d'Aragon.

2. La bataille de Capo d'Orso fut livrée, dans le golfe de Salerne, le 8 juin 1528. Les impériaux y furent battus et le vice-roi Moncade y fut tué. Ascanio Colonna y fut fait prisonnier avec son beau-frère le marquis del Vasto.

3. Paul III venait d'augmenter le prix du sel; Ascanio souleva ses tenanciers contre cette augmentation.

4. En échange de cette restitution, Ascanio Colonna fit don au pape de la fameuse coupe de porphyre qui, depuis Pie VI (1792), a été placée au Capitole.

5. Elle perdit son fils aîné en 1551, et supporta cette épreuve avec un rare courage.

1555 seulement, on la voit engager personnellement la lutte contre le pape. Son époux menacé s'était sauvé de Rome, et Paul IV avait mis la main sur elle. Retenue prisonnière dans son propre palais et menacée du château Saint-Ange, elle parvint à s'échapper et à joindre l'armée impériale, où se trouvait son fils Marc-Antoine Colonna, qui devait en 1571 se couvrir de gloire à Lépante. On lit à ce sujet, dans la *Vie du duc d'Albe*, imprimée la même année (1699) en latin à Salamanca, et en français à Paris : « Jeanne d'Aragon, mère de Marc-Antonio Colonna, duchesse douairière de Palliane..., étoit restée à Rome, et les Caraffes, qui la gardoient à vue, la retenoient, s'il faut ainsi dire, pour ôtage. Comme la trève les rendit moins soupçonneux, et que les chemins demeurèrent libres, la duchesse sortit de Rome, avec ses deux filles, à pied, feignant de s'aller divertir dans une vigne située à quelque distance des remparts. Quoiqu'elle fût déjà âgée, elle continua de marcher à pied, jusqu'à ce qu'elle fût hors de la vue de la garde de la porte et de la sentinelle ; après quoi, elle monta à cheval, et y fit monter ses deux filles, que deux cavaliers, montez en trousse, tenoient embrassées. Dans cet équipage, indigne d'elle, mais fort convenable à sa fortune présente, elle se réfugia au camp. Le duc d'Albe l'y reçut avec une joie indicible. Comme l'âge de cette dame ne laissoit aucun soupçon, il l'embrassa, et se contenta de saluer ses deux filles, qui se découvrirent par respect. « Il me semble, lui dit-il en l'abordant, que je vois cette fameuse Clélie, qui fuit non du camp des ennemis dans sa ville, poussée à cela par le seul amour de la patrie, mais de la ville dans le camp, portée à cette fuite par la force de l'amour maternel... » La duchesse de Palliane fut charmée de l'honnêteté du général espagnol, et elle le lui témoigna par mille remerciements ; néanmoins, elle ne put se résoudre à demeurer au camp, l'âge de ses filles ne le permettant point. Le duc y consentit : elle se retira dans la Campanie, accompagnée de son fils, et escortée par un escadron de cavalerie, que le vice-roi lui donna par hon-

L'Arétin lui écrivit et la combla d'éloges en cette occasion (Voir au VIe livre des *Lettres de l'Arétin,* p. 5 de l'édition de Paris, 1609, in-8°). — Sept enfants naquirent du mariage d'Ascanio Colonna avec Jeanne d'Aragon : Prospero, qui mourut avant son père ; Vittoria, mariée à don Garcia de Tolède, marquis de Villafranca, vice-roi de Sicile ; Agnès, mariée à Onorato Gaetani, duc de Sermoneta ; Fabrizio, marié en 1548 à Hippolyte Gonzague, et remarié en 1554 à Antonia Caraffa ; Marcello, mort comme Prospero, avant son père; Girolama qui, mariée à Camillo Pignatelli, devint duchesse de Modène, se consacra à l'astrologie et fut l'amie de Paolo Manuzio ; Marc-Antoine, qui fut le héros de la bataille de Lépante. Né à Civita Lavinia le 25 février 1535, Marc-Antoine Colonna fut marié à Felice Orsini, et mourut le 27 juillet 1596.

neur et nullement par besoin[1]. » Ce fut à la suite de cette évasion que Paul IV lança contre Jeanne d'Aragon le monitoire où il lui faisait « défense de marier aucune de ses filles sans sa permission ; faute de quoi, le mariage, même après la consommation, seroit nul[2] ». Jeanne d'Aragon avait refusé une de ses filles à un neveu de Paul IV. Ce fut là une des causes de l'acharnement du pape et de la persécution que les Caraffa[3] firent souffrir aux Colonna.

Cette histoire est fort obscure. Il ne semble pas que, au moins dans la dernière partie de sa vie, Jeanne d'Aragon ait fait très bon ménage avec Ascanio Colonna. Au moment où elle entre en lutte contre Paul IV, Marc-Antoine Colonna est en complète hostilité avec Ascanio, et Jeanne prend parti pour son fils contre son mari. Ascanio Colonna avait-il trahi l'empereur? Était-il entré en pourparlers avec les Français, dont il avait été jadis le mortel ennemi? Était-il devenu hérétique? On a tout supposé, mais on n'a rien pu préciser. Le fait est qu'en 1555 il se retira parmi les feudataires qui lui restaient dans le royaume de Naples, et que ce fut au milieu d'eux qu'on le vint arrêter. « Il fut, dit l'historien du duc d'Albe, enfermé dans le château neuf de Naples, accusé par son propre fils d'hérésie et de conspiration contre sa Majesté catholique... Quand le duc arriva à Naples, en 1556, il le fut voir dans sa prison, et l'écouta tant qu'il eut quelque chose à lui dire, consola ce bon vieillard, autant qu'il lui fut possible, lui donna le château pour prison, ayant été jusqu'alors enfermé dans une tour assez étroite, soulagea la misère à laquelle il étoit réduit, tant de l'argent de sa bourse, qu'en lui assignant une bonne pension sur les biens de son fils... Il ne lui rendit pas néanmoins sa liberté : les accusations se soutenoient par un trop grand nombre d'apparences, et bien des gens les croyaient très bien fondées. D'ailleurs, il n'auroit point obligé Philippe, qui tint Ascagne dans la prison, le reste de ses jours, sans néanmoins lui avoir ôté les agréments que le duc avoit eu la bonté de lui accorder[4]. » Ce qui tend à faire supposer que l'Inquisition ne fut point étrangère à cet événement, c'est le secret impénétrable dont il a été entouré. Ascanio Colonna mourut dans sa prison en 1557, sans que les Espagnols eussent consenti à instruire son procès. Paul IV, de son côté, le dépouilla sans avoir voulu entendre sa

1. *Vie du duc d'Albe,* liv. IV, chap. XIX, p. 381, à l'année 1556.

2. Ce monitoire est daté du 2 janvier 1556. Ce fut donc à la fin de 1555 que Jeanne d'Aragon se sauva de Rome.

3. Les Caraffa étaient Napolitains. Giovanni Pietro Caraffa devint pape sous le nom de Paul IV (1555-1559).

4. *Vie du duc d'Albe,* chap. II, p. 342.

justification. Quant à Jeanne d'Aragon, elle vécut encore pendant dix-huit années, et ne mourut qu'au mois d'octobre de l'année 1577, conservant jusqu'à l'extrême vieillesse sa grande réputation de beauté. Veuve depuis deux ans déjà quand Paul IV mourut en 1459, elle était venue se fixer à Rome, où on lui avait fait une entrée presque triomphale. Depuis lors, elle y avait été entourée d'hommages; elle avait doté des monastères et bâti des églises[1], sans cesser d'être en bonne intelligence avec Pie IV (1556-1565), saint Pie V (1565-1572) et Grégoire XIII (1572-1585).

Le *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, publié par Ruscelli en 1555, démontre à quel point Jeanne d'Aragon, alors âgée de cinquante-trois ans environ, était encore en possession de sa beauté. On n'élève pas de temple à une femme qui a vieilli en cessant d'être belle[2]. Jeanne d'Aragon Colonna resta donc belle jusque dans sa vieillesse. Elle avait une sœur, donna Maria d'Aragon, mariée à Alphonse d'Avalos, marquis du Guast, l'un des meilleurs capitaines de Charles-Quint. Sorbière place donna Maria, qu'il nomme la marquise del Vasto, parmi les femmes savantes de son temps[3], et Brantôme la met au nombre des beautés qui durent longtemps. Brantôme, qui se trouvait à Naples en 1559, raconte « les douceurs dont le grand prieur de France, François de Lorraine[4], régala donna Maria dans une nombreuse compagnie », et dit que « l'automne de cette dame surpassoit tous les printems et étez qui étoient dans cette salle. » Il ajoute : « Comme de vray, elle se montroit encore très belle et fort aimable ; voire plus que ses deux filles, toutes belles et jeunes qu'elles étoient ; si avoit-elle bien alors près de soixante belles années[5]. » Et, retournant à Naples six ans après, c'est-

1. Particulièrement libérale envers les jésuites, elle avait fait rebâtir l'église de Saint-André, que l'évêque de Tivoli leur avait donnée en 1566. Ce fut elle aussi qui donna aux Capucins, en 1575, les grands jardins de Montecavallo, pour y élever l'église et le monastère du Saint-Sacrement. (Voir *Ritratto di Roma moderna*, p. 541. Roma, 1653).

2. En 1556, c'est-à-dire quand Jeanne d'Aragon avait cinquante-six ans environ, Giuseppe Betussi publia également, à Florence, un *Dialogue* intitulé : *Le Imagini del tempio della signora donna Giovanna d'Aragona*. C'est un livre de 121 pages, où les éloges de plusieurs dames sont mêlés à ceux de la déesse du temple, Jeanne d'Aragon.

3. Sorbière, lettre xv, p. 73.

4. Général des galères. Il était fils de Claude de Lorraine, premier duc de Guise.

5. Brantôme, *Dames galantes*, t. II, p. 243-245. Le grand prieur « en fut aussitôt épris; mais, quoiqu'il aimât fort la mère, il prit pour sa maîtresse la fille aînée, *per adombrar la cosa* ».

à-dire en 1565, « il ne la trouva que fort peu changée, et encore aussi belle, qu'elle eût bien fait commettre un péché mortel, ou de fait ou de volonté[1]. » La beauté de Jeanne d'Aragon surpassant encore celle de sa sœur, on peut juger de ce qu'elle devait être. Si de pareilles femmes excitaient une telle admiration quand elles avaient passé soixante ans, que ne devaient-elles pas être dans leur vingtième année? Comment Raphaël aurait-il peint le froid portrait que nous voyons au Louvre, s'il avait vu de ses yeux cette princesse dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté?

Tel qu'il est, cependant, et bien qu'il ne soit pas ce qu'il aurait pu être, ce portrait a la grande tournure des œuvres du maître, et l'on peut lui attribuer le nom de Raphaël sans compromettre l'autorité de ce grand nom. Envoyé à François Ier vers 1518, il prit place alors dans la galerie de Fontainebleau. Sous Henri IV, il était dans la galerie d'Apollon, où Porbus et les Janet avaient réuni une collection de portraits. Il est probable qu'on l'en avait enlevé au commencement du règne de Louis XIV, car il ne fut pas brûlé lors de l'incendie qui consuma cette galerie en 1660. Il fait aujourd'hui partie du Musée du Louvre[2].

A. GRUYER.

1. Donna Maria d'Aragon mourut à Chiaja, dans la maison de don Garzia de Tolède, le 9 novembre 1568. Jérôme Ruscelli s'employa aussi à immortaliser sa beauté. Tout en ne la plaçant qu'au second rang, à côté de Jeanne, il fait de donna Maria la *beauté archétype,* le « *criterium formæ* », et dit que le vrai moyen de savoir si les autres femmes sont belles, c'est de les comparer à celle-là. Et il ne la représente pas comme moins belle d'intelligence que de corps. « On ne sait, dit-il, si elle est plus aimable à cause de sa beauté qu'adorable à cause de son esprit. » (Ruscelli, *Lettura sopra un sonetto dell' illustriss. signor Marchese della Terza alla divina signora Marchese del Vasti,* folio 57. — Voir aussi *Ritratto di Roma moderna,* Roma, 1653; et Tommaso Costo, *Compendio dell' istoria di Napoli,* part. II.)

2. Cette peinture, originairement exécutée sur un panneau de bois, a été transportée sur toile. Il en existe de nombreuses répétitions, qui prouvent le succès qu'elle obtint dès son apparition. Nous citerons celles de Warwick-Castle; du Musée de Berlin (attribuée à Giov. Batt. Salvi, *il Sassoferrato*); de Lütschena, près Leipzig; de la galerie Doria, à Rome (peinte par un élève de Léonard de Vinci et dans la manière de ce maître; c'est le même tableau que celui de Raphaël, moins la tête, qui n'est plus celle de Jeanne d'Aragon). — Raphaël Morghen a gravé le portrait du Louvre.



UNE DEMEURE SEIGNEURIALE AU XIXe SIÈCLE

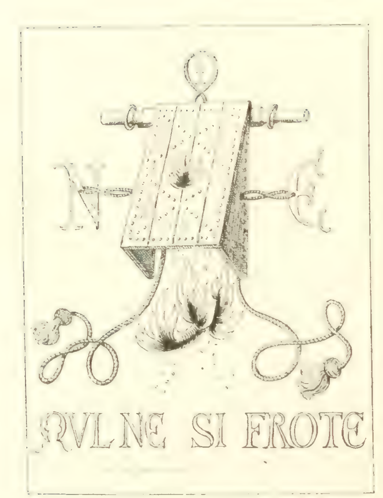
LE CHATEAU DE CHANTILLY ET SES COLLECTIONS

DEUXIÈME ARTICLE[1]

PEINTURES

I

LES ÉCOLES D'ITALIE (*Suite et fin*).



RAPHAEL nous a entraînés hors du xve siècle. Il y faut revenir pour noter encore quelques morceaux d'une certaine importance. Si nous regardons du côté de Florence, nous y trouvons les dernières traditions de Giotto défendues avec une grâce attendrie, sinon avec une énergie savante, par Lorenzo di Niccolò, dans un grand tryptique rempli de figures, dont le motif central est le *Couronnement de la Vierge* (Coll. Reiset). Ce Lorenzo, qui florissait entre 1400 et 1420, faisait partie du clan des Gerini, une de ces familles où petits et grands mettaient la main à la pâte et se transmettaient, avec la boutique paternelle, des procédés séculaires. Son grand-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXII, p. 369.

père, Pietro, avait travaillé avec Giotto; son père, Niccolò, avait travaillé tantôt avec Taddeo Gaddi, tantôt avec Spinello Aretino. De temps en temps tout ce monde travaillait à la fois au même ouvrage; en 1401, on voit Spinello, Niccolò et Lorenzo se mettre à trois pour peindre les trois compartiments d'un retable qui, du monastère de Santa-Felicità, est passé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Comment s'étonner que leurs productions aient un air de famille et que leurs noms s'embrouillent? Lorenzo paraît avoir eu la spécialité des *Couronnements de la Vierge*. C'est le motif qu'il a traité dans son meilleur tableau, à Cortona, dans l'église San-Domenico (où on le présentait naguère comme un Fra Angelico), à Florence, dans le passage de la chapelle Medici à Santa-Croce et aussi dans le retable en collaboration. Il y réussissait au gré des âmes pieuses qui demandent aux artistes bien moins la perfection technique qu'une expression émue. Le tableau de Chantilly, qui se présente dans son intégrité, avec ses trois pinacles sculptés, avec ses deux pilastres garnis de saints, fait comprendre sa réputation. L'inscription, incomplète pour la date, indique qu'il a été commandé par messire Piero de Zanobi, prieur de Santa Maria a Bovino (Paroisse de San Martino Scopeto, à 22 milles de Florence.)

A deux pas du dernier défenseur de la tradition, nous rencontrons l'un des plus hardis promoteurs de l'innovation naturaliste, Andrea del Castagno. Son petit *Saint Jean Baptiste*, d'un style ferme et dur, d'une expression rude et austère, caractérise bien son réalisme énergique. Le sauvage précurseur, parmi des troncs d'arbres raides comme des tiges de fer et des rochers anguleux comme des enclumes d'acier, se tient debout, ni moins raide, ni moins anguleux que le mobilier de son désert. Sa barbe inculte déploie en éventail jusqu'à sa ceinture, où la cercle une courroie grossière, ses longs poils, tordus en mèches aiguës, comme l'armure hérissée d'un porc-épic. Le dessin, âpre et rigoureux, de cette figure expressive, est mené avec une précision surprenante.

Cosimo Rosselli (1439-1507) et son élève Mariotto Albertinelli (1474-1515) appartiennent à des générations postérieures où la lutte est moins violente. L'enseignement de Benozzo Gozzoli a d'ailleurs donné au premier des habitudes d'une certaine candeur dans la conception, d'une certaine bonhomie dans l'exécution, qui convenaient à sa nature ouverte et indécise. Une *Vierge* à la détrempe, dans un cadre cintré, sur un fond de paysage très accidenté où se dressent à pic une ville fortifiée et une église gothique au dessus d'une rivière, doit se placer dans la dernière période de sa vie. Le Bambino, assis sur les genoux de sa mère, solidement charpenté, gracieusement équilibré, grassement modelé, n'a plus

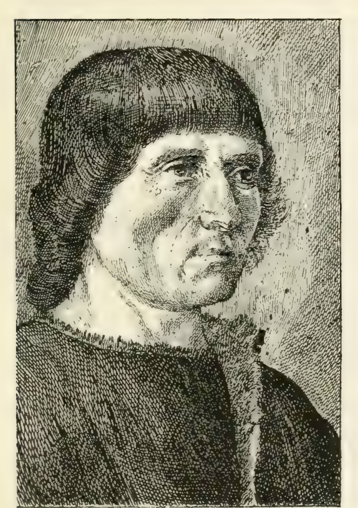
rien de ces disproportions, parfois disgracieuses, souvent expressives, devant lesquelles ne reculaient pas les Lippi et les Botticelli. La Vierge même n'a conservé ces maigreurs élégantes, si chères aux Florentins, que dans le mouvement un peu maniéré de ses longues mains effilées. Toutefois, le vieux maître fresquiste n'a point renoncé à son beau parti pris de lumière calme et argentée qui l'apparente un peu à Piero della Francesca, et il se complaît encore, comme les gens de son temps, à broder de fins lacis d'or ses manteaux d'un rouge ardent. Albertinelli, en cela, l'imite avec plaisir. Sa *Sainte Madeleine*, en buste, d'un sentiment délicat, d'une exécution tendre, porte aussi le manteau brodé d'or et, dans la main, un vase à parfums en bel or. Elle a les yeux noirs, petits et perçants, l'ovale régulier, le grand front bombé des Saintes de Fra Bartolomeo, elle n'en a plus ni la vivacité chaleureuse, ni la carnation sanguine.

Du même temps date un fin portrait de *Loys II de la Tremoille*, le *Chevalier sans reproche* auquel la description de Jean Bouchet, son panégyriste, s'applique exactement : « la teste levée, le front hault et cler, les yeux vers, le nez moyen et un peu aquillé, petite bouche, menton fourchu, son tainct clairet brun plus tirant sur vermeille blancheur que sur le noir, et les cheveux crespellés reluysans comme fin or. » Les cheveux seuls se sont foncés dans le tableau, où le vaillant gentilhomme porte environ vingt-cinq ans, tandis que la description de Bouchet vise un adolescent. La jeunesse de la figure, ainsi que la ténuité spirituelle de l'exécution, nous font croire que ce portrait a dû être fait en France par Benedetto Ghirlandajo, le miniaturiste, et non à Florence par son illustre frère, Domenico, le fresquiste. En effet, Benedetto vint travailler à la cour de France, avant l'expédition de Charles VIII, vers 1485 ou 1490, puisqu'on le retrouve un peu plus tard à Florence, où il meurt en 1499. Quant à Domenico il n'eût pu peindre La Trémouille qu'à son passage en Italie, en 1494. Or, le lieutenant général de l'armée d'invasion avait déjà trente-quatre ans, la figure plus fatiguée et plus grave et Domenico était en possession d'un style bien plus vigoureux[1].

Du côté de Venise et des pays adjacents voici encore quelques *Quattrocentisti*, de naissance ou de cœur, qui parlent bien franchement le langage vif et sincère de ce siècle laborieux, quoiqu'ils avancent déjà un pied dans le XVIe siècle. Tous les grands mouvements de pensée

1. Ce portrait, exposé en 1878 au Trocadéro, a été photographié par M. Braun, et décrit dans la *Notice historique et analytique des portraits nationaux*, par M. Henry Jouin.

laissent ainsi, après eux, des fidèles en retard qui se meuvent encore dans leur sillage longtemps après qu'ils se sont apaisés. Francesco di Bosio de Zaganelli, né à Cotignola, dans le duché de Ferrare, dont presque tous les tableaux connus se placent entre 1500 et 1520, ne cessa jamais de travailler respectueusement dans la manière précise et sévère que lui avaient transmise Rondinello et Palmezzani. Le doux Francia lui





PORTRAITS ATTRIBUÉS A JEAN VAN EYCK.

(Galerie de Chantilly.)

donna aussi quelque chose de sa tendresse, comme on peut voir dans le charmant tableau, la *Vierge sur un trône entre Saint Jean-Baptiste et Saint Sébastien*[1]. Si l'intensité chaude et profonde de la couleur dans les carnations basanées, dans les draperies éclatantes, dans les marbres reluisants y reportent l'esprit aux harmonies superbes de Giovanni Bellini, la fermeté du dessin travaillé dans les dessous avec une rigueur digne de Florence, non moins que la sévérité un peu âpre du style, qui s'attendrit

1. C'est par erreur que le tableau de Zaganelli, gravé en tête de ce travail dans le précédent numéro de la *Gazette*, a été, sur la couverture, attribué à Marco Basaiti.

d'ailleurs dans les têtes avec une grâce exquise, affirment l'admiration constante de l'artiste pour les enseignements des Padouans et des Vicentins. MM. Crowe et Cavalcaselle comparent ce tableau à celui du Musée de Berlin, la *Vierge entre Saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue*[1], et lui assignent la même date.

Pier Francesco Bissolo fut un des excellents élèves de Giovanni Bellini. Ses œuvres ont souvent figuré dans les collections sous le nom de son maître. C'était un de ces artistes modestes qui suivent avec intelligence toutes les fluctuations de leur entourage et se modifient chaque jour, en s'améliorant, sur l'exemple des génies plus originaux. La *Vierge* que nous avons sous les yeux est dans sa première manière. On dirait du Bellini un peu amolli, mais d'une tendresse charmante et d'une délicieuse transparence. L'atmosphère a cette clarté légère, cette clarté argentine qui baigne, comme d'une lueur matinale, au réveil de Venise, toutes les chastes figures de Bellini, de Cima, de Catena, de Carpaccio. Bientôt Venise connaîtra, par Palma, Giorgione, Titien, toutes les ardeurs brûlantes du soleil triomphant, sans pouvoir nous faire oublier cette exquise fraîcheur de son aube incertaine. Bissolo tentera, lui aussi, de suivre, dans leur course ardente, ses audacieux amis; il n'y réussira pas toujours et restera l'aimable et tendre Bissolo qu'on a pu appeler le Spagna de Venise.

Un des réactionnaires les plus singuliers de la Haute-Italie fut ce Luca Longhi, né en 1507 à Ravenne, qui ne quitta jamais sa ville natale où il mourut en 1580. Obstinément attaché aux traditions graves du siècle précédent, qu'il s'efforça de transmettre à ses enfants (il en avait huit), il travaillait ses tableaux, suivant les préceptes de Francia et de Bellini, avec une conscience, un soin, une patience qui ont touché Vasari lui-même[2]. Le fait est qu'on commençait, autour de lui, dans les écoles plus brillantes, à ne plus vouloir exécuter avec cette sincérité soutenue des figures d'un style simple et d'un geste naturel. Sa *Vierge*, assise sous

1. Crowe et Cavalcaselle, *History of painting in North Italy* (t. Ier, p. 598). Le tableau du Musée de Berlin qui porte la date de 1509 représente une Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue. Il a fait partie de la collection Solly Le catalogue de 1878, qui n'est d'ailleurs que provisoire, n'en fait plus mention.

2. « *Se maestro Luca fusse uscito di Ravenna essendo assiduo, e molto diligente e di bel giudizio, sarebbe riuscito rarissimo... Ed io ne posso far fede, che so quanto gli acquistasse, quando dimorai due mesi in Ravenna praticando e ragionando delle cose dell' arte* » (Vasari, XIII, 14). On voit d'ailleurs que le Florentin expéditif s'efforça de changer la manière archaïque de Longhi et crut présomptueusement y avoir réussi en deux mois.

un riche baldaquin à degrés de marbre sur lesquels se déroule un tapis oriental, garde la haute et bienveillante tenue des vierges vénitiennes du xve siècle. Un beau petit ange joue de la mandoline à ses pieds. Deux saints franciscains se tiennent debout, en bas, à sa droite et à sa gauche, dans l'attitude recueillie des Saints de Francia. Les têtes, graves et franches, du donateur et de la donatrice, qui apparaissent humblement au bas du tableau, mêlent à la coloration vénitienne un peu de bonhomie lombarde. C'est, en somme, une œuvre rétrospective, mais exécutée avec une conviction qui émeut et une force d'assimilation qui peut tromper. C'est d'ailleurs, suivant Waagen, le meilleur morceau de cet artiste curieux qu'on surnomma le Raphaël de Ravenne[1].

L'histoire de l'esprit humain offre partout de ces intéressants contrastes. Tandis que les uns semblent égarés dans leur temps parce qu'ils regardent en arrière, les autres s'y trouvent tout à coup isolés parce qu'ils se lancent en avant. Si le magnifique Palma Vecchio de Chantilly date en effet de 1500, comme l'affirment des connaisseurs émérites tels qu'Otto Mundler, MM. Crowe et Cavalcaselle et M. Reiset, ce grand maître avait accompli, dès l'ouverture du xvie siècle, concurremment avec Giorgione, une évolution décisive qui devait puissamment agir sur les destinées de l'école vénitienne. La composition reste encore, sans doute, dans les données traditionnelles. La Vierge assise, vue à mi-corps, tient le Bambino nu debout sur son genou droit par un de ces gestes tendres qui étaient familiers à la génération précédente. Le saint Pierre, à sa droite, qui présente le donateur dont on ne voit que la tête et les mains jointes, le saint Jérôme à sa gauche, tenant un grand livre ouvert, ne peuvent répudier, avec leurs bonnes grosses têtes chauves, hâlées, barbues, l'étroite parenté qui les lie aux affables vieillards de Bellini. On trouverait dans Carpaccio et dans Cima des paysages aussi exacts que cette entrée de ville, avec un pont que traverse un cavalier, et que cette colline boisée où un page joue de la mandoline, qui forment à gauche un admirable fond. Mais ce qui est imprévu, ce qui est éblouissant, ce qui est magistral, c'est la grâce superbe avec laquelle ces figures traditionnelles, tout à coup enhardies et modelées en pleine chair grasse et ferme, jaillissent, en relief puissant, dans la lumière abondante et chaude qui les enveloppe d'un éclat généreux. On n'imagine pas d'harmonie à la fois plus calme et plus intense. Giorgione sera plus libre et plus passionné ; il ne sera pas plus pénétrant. Ce chef-d'œuvre, qui vient du palais Giustiniani,

1. Waagen, *Galeries and Cabinets of art in Great Baritain,* London, 1857, page 261.

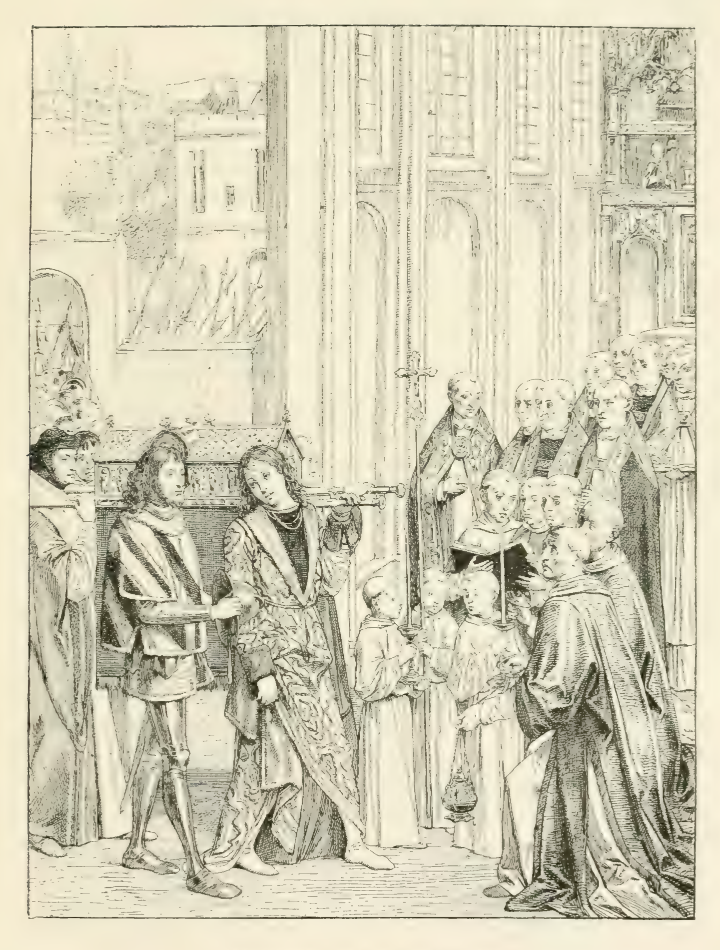
a fait partie de la collection du prince de Talleyrand. Il fut acheté par M. Reiset à la vente Henry, en 1836[1].

Les grands condisciples de Palma, Giorgione et Titien, ne se présentent pas avec des œuvres d'un pareil éclat. L'*Ecce homo*, demi-figure de Titien, qui vient de la maison Averoldi à Brescia, rappelle, par l'attitude, le Christ entre Pilate et un soldat, du Musée de Madrid : ici le Christ est seul. L'exécution est large et savoureuse. Toutefois, ce semble n'être qu'une répétition fragmentaire d'une plus grande composition. Quant à Giorgione, nous n'oserions, sans beaucoup hésiter, laisser son nom au très intéressant tableau de la *Femme adultère*, où son génie original semble, à première vue, éclater dans la tournure magnifique des personnages. Y retrouvons-nous bien, dans l'exécution refroidie, les superbes harmonies et les ardentes générosités de ce pinceau sans pareil? Toutes les figures sont vues à mi-corps. Au centre, le Christ, très blond et très affable, se tourne, sur sa gauche, avec tendresse, vers la belle criminelle qui, les mains jointes, écoute attentivement sa parole. A gauche, se tiennent deux gros personnages bourgeois, encapuchonnés et drapés à la turque, comme on en rencontre chez Giovanni Bellini. A droite un soldat, cuirassé et casqué, les bras nus, relève plus directement de Barbarelli. La couleur est ferme, éclatante, résolue, sans toutefois rayonner de cette intense chaleur qui proclame une œuvre de Giorgione. Le dessin aussi est plus apparent et plus sec, moins enveloppé et moins assoupli. Waagen a vu, dans la Galerie de lord Northwick, cette *Femme adultère* et l'attribuait volontiers à Giorgione, bien, dit-il, que le tableau fût trop haut placé pour lui permettre une affirmation[2]. MM. Crowe et Cavalcaselle, qui l'ont examiné depuis, dans de meilleures conditions, croient y reconnaître un tableau signalé au XVIe siècle par Sansovino, dans le palais Pesaro. Toutefois, en y constatant l'influence noble et chaleureuse de Giorgione, ils crurent y reconnaître la main d'un autre Bellinesque, probablement celle de Sébastien del Piombo. Quel qu'en soit l'auteur, cet ouvrage très caractéristique appartient à la plus vaillante période de l'art vénitien.

1. Dans l'état actuel du tableau, la dernière ou les dernières lettres de l'inscription ont coulé et sont indéchiffrables. Ce qu'on lit clairement, c'est :

JACH
OBVS
PALM
A . M
. . . . .

2. Waagen, *Art Treasures in Great Britain*, III, 202.



PROCESSION, PAR THIERRY BOUTS.

(Galerie de Chantilly.)

Nous voici maintenant en plein XVIe siècle. Partout s'est dressée la légion des grands maîtres qui marquent l'apogée lumineuse de la Renaissance italienne. Les plus audacieux, parmi ceux qui vont venir, ne pourront que marcher dans leur ombre, et les affirmations enthousiastes de leur génie vont être prises pour des formules immuables dans lesquelles un pédantisme inintelligent s'efforcera d'emprisonner leurs successeurs. C'est dans le coin vénitien et lombard que la décadence se fait moins vite sentir. A Ferrare, on conserve une certaine rudesse locale qui est une originalité. Lodovico Mazzolini, qui travaille de 1500 à 1540, ne se laisse guère séduire par les élégances qui l'environnent. Parfois il essaie bien, comme dans une petite *Vierge présentant l'Enfant Jésus à saint Antoine agenouillé* (Coll. Reiset), de s'assouplir à l'exemple de Raphaël, mais il prend alors un air compassé et froid qui le rapproche de Garofalo. Avec son goût un peu brutal pour le cliquetis des colorations brûlantes, avec son talent presque germanique pour mettre en relief le côté expressif ou grotesque des figures vulgaires, avec son érudition hasardeuse, mais enthousiaste, en matière d'antiquailles et de costumes, il s'agite bien plus à l'aise dans une scène mouvementée comme son *Ecce homo* (Coll. Northwick). Là, sur une haute estrade en marbre, que borde une longue frise de bas-reliefs antiques, Jésus, entouré de grotesques fonctionnaires coiffés de gros turbans, s'incline assez piteusement vers la foule qui gesticule et vocifère à ses pieds. Mazzolini peint mal les dieux, il peint bien la foule. Toutes ces figurines de rustauds, de soudards, de bourgeois, brillamment affublées, les unes à l'antique, les autres à l'orientale, se démènent et se chamaillent avec les grimaces les plus drôles et les plus vraies. Les draperies sont parfois extravagantes, mais les têtes sont détaillées avec une vivacité extraordinaire. L'art regagne en esprit ce qu'il perd en noblesse. A Brescia, sous l'impulsion de Moretto, les peintres suivent de plus près les grands Vénitiens. Ils changent seulement de lunettes, ils voient d'argent où Titien voyait d'or. Les deux beaux portraits de Morone, que nous trouvons ici, sont peints dans cette gamme argentée, d'une chaleur contenue, si distinguée et si fine. Le gentilhomme, de chair sanguine, de poil roux, s'épanouit à l'aise dans son pourpoint de velours vert à boutons d'or, sous son manteau fourré, un gant dans la main droite. Sa dame, de mine aussi florissante, assise dans un large fauteuil, étale avec dignité sa robe de brocard rouge et sa jupe de soie jaune. Tous deux, vus jusqu'aux genoux, font chanter les rougeurs de leurs chevelures, de leurs joues, de leurs étoffes sur le fond gris-cendré avec un doux laisser-aller. Toutefois, c'est à Venise même que les vrais maîtres se mon-

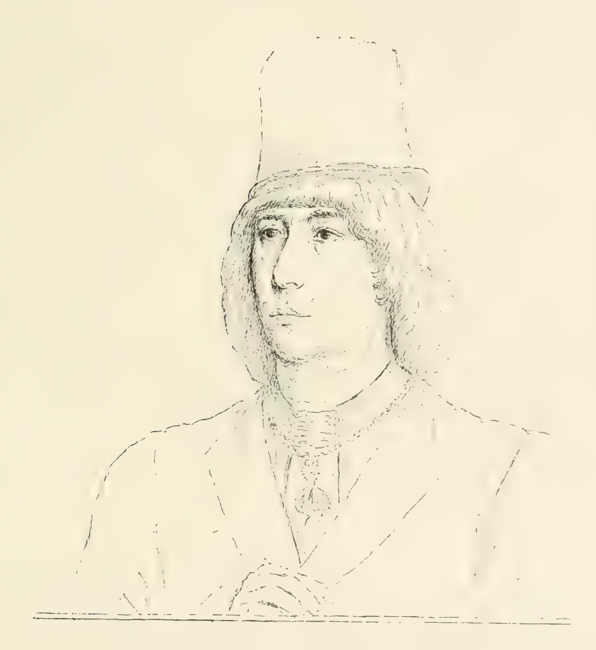
traient encore, puisque Tintoret et Paul Véronèse y répandaient leurs chefs-d'œuvre. Le premier est représenté à Chantilly par un *Portrait d'homme* d'une cinquantaine d'années, en houppelande fourrée d'un beau ton grenat, coiffé d'une toque noire, la main droite sur une table, la main gauche au bras de son fauteuil et tenant un mouchoir. La peinture est virile, éclatante, grasse, l'expression intelligente et digne. Le second s'y montre avec une scène d'amour, *Mars et Vénus*, qui avait déjà fait partie, au XVIIIe siècle, de la galerie d'Orléans. Le dieu et la déesse, assis au pied d'un arbre, sont troublés, dans leur causerie intime, par les folâtreries de Cupidon, qui agace le carlin de sa mère. La peinture, poussée au noir, a perdu de son éclat, mais la composition a gardé son charme.

Nous arrivons maintenant aux Florentins et aux Bolonais de la dernière heure. Ils ont été nombreux, ils ont produit à outrance. Ne nous étonnons donc pas de les rencontrer, en troupe serrée, dans la galerie de Chantilly, comme dans toutes les galeries du monde. Nous ne signalerons que les plus importants. Voici d'abord Daniel de Volterre avec une grande *Descente de croix* qui offre de notables différences, sinon dans l'ordonnance, au moins dans les attitudes et dans le style, avec la fameuse fresque de la Trinité du Mont. Les gestes sont maniérés, les expressions violentées, le dessin déchiqueté. Les formes s'allongent et se contournent de plus en plus, la couleur grisonne, se lisse, se métallise. Ricciarelli est revenu à Florence, il n'est plus porté par le grand souffle romain. De son maître Michel-Ange il n'imite plus que les fantasques contorsions. Ses écorchés savants feront désormais leur gymnastique prétentieuse dans les banquises d'une mer polaire. A côté de ce dramaturge glacé, les Allori ont presque l'air d'être en feu. Nous avons ici Alessandro, le père, qui continua à peindre consciencieusement des figures pâles dans des contours agités, et Cristoforo, le fils, qui, traitant le père d'infirme et d'hérétique, s'alla réchauffer du côté de Parme et de Bologne. Les deux œuvres peuvent compter parmi leurs bons tableaux. *La Vierge* d'Alessandro, assise dans une attitude de sibylle bourgeoise, près de sainte Élisabeth, qui montre un grand livre au Bambino, debout sur les genoux de sa mère et tourné vers elle dans une contorsion sentimentale, offre un mélange de préciosités et de vulgarités très caractéristiques. La Vierge, noble Florentine un peu maniérée, s'apprête à passer une chemisette élégante à son bambin. Ils ont autour d'eux tout un magasin de plats et de bêtes, de joujoux, un homard cuit, un lapin vivant, des vases remplis d'eau et de fleurettes autour desquels folâtrent des papillons et des mouches. Toute cette collection céramique

et zoologique est peinte avec une minutie et un soin extrêmes. Ce tableau, daté de 1603, est un des derniers ouvrages du vieux maître. Le *Christ adoré par saint François*, par Cristoforo Allori, porte l'empreinte d'une main plus vigoureuse. Le cadavre étendu du Christ, d'un modelé souple et ferme, s'enlève avec force sur le fond obscurci. L'ange de gauche, qui s'incline en montrant le corps divin, est d'une expression vive et noble. Le saint François qui s'agenouille, sur la droite, en extase, rappelle par son ardeur sombre les figures les plus ferventes de Cigoli. C'est de l'éclectisme, mais de l'éclectisme convaincu et pratiqué avec une distinction qu'on retrouve plus souvent à Florence qu'à Bologne.

Les réformateurs de Bologne se faisaient, en effet, remarquer bien plus par la vigueur que par la souplesse. Admirables praticiens, ils ne parvinrent jamais à se débarrasser d'une certaine lourdeur provinciale. Chez les tempéraments puissants, la force tournait vite à la brutalité; chez les tempéraments délicats, la grâce dégénérait en fadeur. Les trois Carraches, les maîtres de l'école, n'échappent pas à cette fatalité native. Lodovico a un bon *Portrait d'homme*, un riche bourgeois de Bologne, à n'en pas douter, posant avec conscience, les deux mains allongées sur les bras de son fauteuil, l'œil fixe, n'osant tourner sa grosse tête sanguine et grisonnante. Le modèle en voulait pour son argent : le savant professeur ne l'a pas dupé. C'est de la bonne besogne, quoique un peu lourde. Agostino, qui fut surtout graveur, montre des qualités de graveur plus que de peintre dans sa *Lapidation de saint Étienne*, qui revient aussi, après quelques promenades en terre anglaise, de l'ancienne galerie d'Orléans. Cette lapidation était un sujet souvent traité dans la famille : on y trouvait prétexte à des attitudes académiques et à des expressions dramatiques. Agostino ne s'en tire pas plus mal que son frère; sa composition est habile, ses figures bien posées, mais sans accent particulier. Quant à maître Annibal, il déploie à l'aise sa grosse verve dans un *Sommeil de Vénus*, thème qui offrait matière à son imagination mythologique et à son érudition pittoresque. La robuste déesse étale ses membres puissants sur un vaste lit rouge au milieu d'un magnifique paysage. Quand Vénus dort, les Amours dansent; il y en a, en effet, toute une ribambelle qui se livre joyeusement aux ébats les plus variés. Au pied du lit, l'un joue de la flûte, l'autre peint avec gravité. Un autre, moins sérieux, entraîne par le bras une bambine de son âge qui traîne irrespectueusement à ses petits pieds les grandes pantoufles de la déesse. Quelques-uns dansent, se bousculent, grimpent dans l'arbre qui ombrage la scène. Au loin, on en voit qui, dans la plaine, tirent de l'arc, courent en char, se baignent à la rivière.

Quelques-uns viennent de chez Michel-Ange, d'autres de chez Raphaël, d'autres de chez Corrège. N'importe; tout ce monde a un air de grande famille. C'était encore un fier peintre celui qui menait, d'un bout à l'autre, avec entrain et vigueur, de si solides morceaux de peinture! Ses meilleurs élèves, près de lui, paraissent fort amoindris. Deux toiles impor-



PORTRAIT D'ANTOINE, BATARD DE BOURGOGNE,
PEINTURE FLAMANDE DU XVe SIÈCLE.

(Galerie de Chantilly.)

tantes, brillamment exécutées, la *Descente de croix* par le Guerchin et la *Madone de la paix* par Guido Reni, n'apprennent rien de nouveau sur ces habiles maîtres. Chez l'un, la vigueur de l'effet s'accompagne toujours de quelque grossièreté dans les types; chez l'autre, le coloris et l'expression s'attendrissent tellement que tout semble près de s'évanouir. Il y a plus de nerf dans un intéressant *Christ couronné d'épines,* par Lionello Spada. Le Christ, à moitié nu, tombé d'épuisement sur un bloc, est une étude puissante, d'un style expressif et relativement élevé. La

brute qui le martyrise en hurlant est traitée, comme elle le mérite, brutalement. C'est de la peinture violente, mais convaincue, et d'un solide ouvrier.

Pour en finir avec les Italiens, nous avons encore à regarder un superbe *Portrait de vieillard*, par Scipion Pulzoni de Gaëte. Les œuvres de ce peintre, qui mourut jeune, sont assez rares. Le vieillard, un savant sans nul doute, vêtu de noir, coiffé de noir, l'œil droit caché par un bandeau noir, avance, hors de l'ombre, avec une expression pénétrante, sa tête pensive et bienveillante. La peinture est habile, savoureuse, d'une haute distinction, avec un pressentiment singulier des Flamands et des Hollandais du siècle suivant. Si l'on regardait bien d'ailleurs chez quelques Italiens du XVIe siècle à son déclin, on y trouverait certaines inquiétudes dans le maniement du clair-obscur et des glacis qui ressemblent à des inquiétudes modernes. Par exemple Barocci, avec ses chiffonnements de colorations adoucies et ses minauderies de gestes caressants, n'est-il pas un de ceux que Boucher et Fragonard, traversant l'Italie en Parisiens obstinés, ont dû rencontrer avec quelque émoi et dont ils ont pu se souvenir? Barocci, peintre doucereux, adorait les chats. Baldinucci donne une longue liste des *Saintes Familles*, chefs-d'œuvre disputés, dans lesquelles ce quadrupède familier jouait un rôle actif. *La Sainte Famille* de Chantilly possède son chat, un minet éveillé qui se dresse pour agripper un chardonneret que le petit saint Jean lui tient haut dans la main. Le petit Jésus, assis sur les genoux de sa mère, regarde d'un air d'envie ce joli jeu. Tout le monde, d'ailleurs, y compris saint Joseph, rit dans la maison, de ce petit rire doux, qui pince les yeux, qui émérillonne les pommettes, qu'on pourrait appeler le rire de Barocci, car chaque peintre a sa façon de rire. Une toile plus importante, mal terminée, dramatiquement composée, l'*Apparition aux Saintes Femmes*, annonce mieux encore certains raffinements ou laisser-aller de la peinture moderne. Tout flotte dans ce groupe d'apparitions légères, les figures délicates, les corps affaissés, les vêtements longs, flottants, chiffonnés. Il y a, chez Barocci, avec le goût décoratif, une sentimentalité nerveuse, un peu maladive, qui n'est guère de son temps, qui est beaucoup du nôtre et qui s'exprime par un papillotis de tons piquants et fins que plus d'un contemporain envierait.

Salvator Rosa non plus, par ses défauts comme par ses qualités, ne peut être antipathique à des gens du XIXe siècle. Si ce n'est plus de l'art simple, c'est souvent de l'art personnel et vivant. Les treize tableaux qui portent son nom le montrent sous des aspects bien différents. Six paysages, de dimension diverse, venant des galeries Bolo-

gnetta, Altieri, Soderini, sont presque tous d'une belle exécution. Parmi les tableaux d'histoire, quatre surtout sont remarquables ; ce sont ceux qu'après la mort de Salvator son fidèle ami Carlo de'Rossi avait placés, en son honneur, dans une chapelle de Santa Maria del Popolo, que le peintre avait eu, de son vivant, l'intention de décorer, *Daniel dans la fosse aux lions*, la *Résurrection de Lazare*, *Jérémie tiré de sa fosse*, l'*Ange Raphaël quittant Tobie*. Toutes ces compositions, hardiment mouvementées, habilement groupées, avec une recherche théâtrale du clair-obscur, gardent leur effet, bien qu'elles aient poussé au noir. Parfois, dans les morceaux calmes, apparaît comme une ressemblance fugitive avec Poussin ; le plus souvent éclate une parenté étrange avec Rembrandt, surtout dans l'*Ange Raphaël quittant Tobie*. Tout ne saurait être hasard dans de pareilles rencontres d'effets d'attitudes et de types. Les estampes de Rembrandt allaient bien jusqu'à Rome. Salvator n'a pas été insensible, nous en avons la preuve, au génie du grand Hollandais, qui réhabilitait comme lui les misérables en illuminant d'une mystérieuse lumière leurs trognes et leurs guenilles.

Le compatriote et le contemporain de Salvator, le violent Calabrais, Mattia Preti, reste purement Italien. Il se contente de s'assimiler toutes les énergies de Guerchin et de Caravage. Son *Jésus devant le peuple*, où l'on sent l'influence de ces deux maîtres, est un excellent spécimen de sa manière un peu farouche, mais en réalité puissante et d'une brutalité expressive qui lui est propre.

II

ÉCOLES DU NORD.

Parmi les tableaux peu nombreux appartenant aux écoles du nord, Allemagne, Flandres, Hollande, Angleterre, quelques-uns sont de premier ordre. De l'Allemagne, nous devons citer un curieux *Portrait d'Aldegrever* par lui-même, et trois portraits d'Holbein ou dans sa manière, provenant de la collection Lenoir, ceux de *Calvin*, du *Duc de Clèves* et de *Catherine de Bora*. Ce dernier, surtout, est intéressant.

La Flandre du XVe siècle est représentée par trois morceaux tout à fait hors ligne. Le premier, un *Portrait d'Homme* et un *Portrait de Femme* (Coll. Rogers et Reiset), montre la manière libre de Jan Van Eyck à la fin de sa vie. Les figures, fermes et charnues, se détachent sur

un fond rougeâtre avec une finesse hardie ; les ombres, hachées de lueurs jaunâtres, tournent au brun; le détail, toujours minutieux, s'enlève, comme un rehaut, avec décision, sur une pâte assez épaisse. Les deux têtes semblent avoir été coupées dans un panneau plus grand. Toutes deux sont d'une vérité profonde et d'une simplicité admirable : le brave homme avec sa chevelure négligée, tombant sur ses oreilles et son front, sa physionomie ferme, droite, franche ; la bonne dame encapuchonnée dans les plis blancs d'une coiffe compliquée, avec son air maternel, résigné, doux, honnête.

Le second est plus important encore; c'est cette *Procession* de Thierry Bouts qu'on a déjà admirée à l'exposition d'Alsace-Lorraine, où M. Reiset l'avait envoyée en 1874. Jamais peut-être l'élève des Van Eyck ne s'est montré plus digne d'eux. Le tableau où l'on aperçoit dans le fond un démon s'échappant d'un édifice en flammes, fait allusion sans doute à quelque légende locale ou à quelque catastrophe contemporaine. Un jeune seigneur, bardé de fer et portant par-dessus sa cuirasse un surcot aux couleurs de Bourgogne, s'avance respectueusement, son armet à la main, à côté d'une châsse que portent sur leurs épaules quatre personnages richement et diversement costumés, ayant la mine noble de hauts dignitaires. Il entre, suivi d'une longue escorte d'hommes d'armes, dans une église où l'attendent trois enfants de chœur tenant des cierges, cinq chantres psalmodiant et neuf prêtres rangés sur les marches de l'autel. On ne saurait imaginer rien de plus vivant, de plus réel, de plus expressif que toutes ces têtes pieuses et bienveillantes, détachées, avec un soin extrême, d'un pinceau fin et léger, dans l'atmosphère argentine qui les inonde d'une fraîche lumière. Le même modèle a, de toute évidence, posé pour plusieurs d'entre elles, mais le modèle était bien choisi et l'artiste honnête n'a nullement cherché d'ailleurs à dissimuler ses naïves redites. Quant aux porteurs, quant à leur chef, ce sont d'étonnants portraits, d'une vérité et d'un naturel qu'on n'a jamais dépassés. Si, comme on a lieu de le penser, le conducteur du cortège est un duc de Bourgogne, on remarquera qu'il porte au cou une simple chaîne d'orfèvrerie et non le collier de la Toison d'or. Or, cet ordre a été institué en 1430. On doit donc supposer que le tableau de Bouts est un peu antérieur; dans ce cas, il représenterait Philippe le Bon à l'âge de trente ans environ. Le peintre avait à peu près le même âge que le prince ; il était alors tout plein de son enthousiasme pour les Van Eyck; il put donc peindre ce panneau votif ou commémoratif, d'un aspect si juvénile, avec une vivacité consciencieuse qui rappelle l'exactitude pénétrante de ses maîtres. Il y ajouta, en plus, dans les airs de tête et

les physionomies, je ne sais quelle tendresse affable et quelle bienveillance candide qui annoncent déjà et préparent Memling.

Auquel des élèves de Van Eyck attribuer le troisième chef-d'œuvre, ce *Portrait du Bâtard de Bourgogne*, qui vient de la galerie du duc de Sutherland? Faut-il y voir la main de Roger Van der Weyden ou celle d'Antonello de Messine? La question est épineuse. Nous pencherions volontiers pour le second nom, mais nous laissons la décision à de plus érudits. Ce qui n'est point douteux, c'est la qualité supérieure de l'œuvre, c'est sa date, c'est sa provenance. Bien que le visage soit traité avec une largeur grasse et onctueuse de modelé où l'on pourrait voir une main italienne, la décision générale du dessin, la vivacité scrupuleuse des détails, la facture rigoureuse du morceau accusent hardiment le génie flamand ou son influence. Par l'âge du portrait, nous avons la date du tableau. Antoine, le grand bâtard, le second des dix-neuf bâtards reconnus de Philippe le Bon, était né en 1421. C'était le fils d'une Jehannette de Presles, que le duc maria en 1432 à son huissier d'armes, Hennequin de Fretin[1]. On connaît deux médailles frappées en son honneur, l'une de provenance française, l'autre de provenance italienne, que MM. Friedlander et Armand attribuent à Guaccialotti[2]. Sur cette dernière, Antoine est plus âgé, de figure plus épaisse que dans le tableau de Chantilly, où il se présente avec le visage long, les traits vifs, l'œil pétillant d'un vrai fils de Bourgogne. L'emblème et la devise qu'on trouve peints au revers de notre panneau dans un état de conservation admirable ont été sur la médaille altérés d'une façon grossière. La « hotte » de guerre, sorte d'auvent mobile en bois et en fer, protégeant une embrasure par laquelle on jetait sur les assiégeants des matières enflammées, s'est renversée et s'est changée en un pot à feu posé à terre. La devise hautaine NVL NE SI FROTE a été traduite en baragouin NVLI. NE. SI. FROTA. Sur le tableau, Antoine, vif et jeune, le teint basané, crânement coiffé d'un haut feutre noir penché sur l'oreille droite, ses longs cheveux couvrant son front et ses oreilles, entièrement rasé, la main gauche pliée et posée énergiquement sur le bord du cadre, portant sur son pourpoint noir la Toison d'or, a tout l'aspect d'un homme de 25 à 30 ans. La peinture a donc été faite entre 1445 et 1450. A cette époque Antonello n'était-il pas encore dans les Flandres?

De pareils chefs-d'œuvre rendent difficile. Cependant Van Dyck va nous arrêter au passage. Il a quatre portraits importants à Chantilly,

1. L. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne;* Preuves, t. Ier, p. 266, 304.
2. Alph. Armand, *Les Médailleurs italiens des* XVe *et* XVIe *siècles.*

deux dans la galerie de peinture, *Gaston, duc d'Orléans* (don de S. M. Georges IV d'Angleterre à Mgr le duc d'Orléans en 1829) et le duc *Guillaume Wolfgang de Neubourg*. Celui-ci, où la figure est à mi-corps, paraît être une répétition fragmentaire du beau portrait en pied du Musée de Munich. Les deux autres qui décorent, depuis un temps immémorial, les appartements du château sont encore d'une plus belle qualité. L'un représente *Henri comte de Berghe*, l'autre une *Dame* inconnue. Tous deux sont à mi-corps, dans la manière italienne du maître, au moment de ses inspirations les plus chaleureuses, quand les souvenirs de Rubens se mêlent chez lui à l'émulation des Vénitiens.

Parmi les Hollandais nous remarquons, à côté de plusieurs portraits intéressants de Mirevelt, deux paysages d'une grande beauté. Tous deux viennent de la galerie de San Donato et furent acquis à la première vente de 1868. Les *Dunes de Scheveningen* par J. Ruysdaël ont été ici même l'objet d'une analyse enthousiaste[1]. C'est une étude d'une simplicité puissante exécutée avec une émotion condensée. Rien de plus saisissant que ce grand ciel, envahi par l'obscurité grossissante des nuages orageux, qui semble tout prêt à écraser les dunes déjà croulantes sous les attaques du vent. La mer pâlissante tremble, toutes les embarcations s'efforcent de regagner la côte, sous cette menace profonde et lente. La distribution de la lumière est merveilleusement juste, sans aucune violence. La *Mer calme* de G. Van de Velde offre un parfait contraste, pour l'effet, sinon pour l'exécution qui est également sincère, quoique moins émue et moins pénétrante, avec les *Dunes de Scheveningen*. Les grandes barques, chargées de gens joyeux, toutes voiles pendantes, goûtent la joie de l'immobilité sur de belles eaux transparentes, par un doux soleil. Il faudra de longues heures encore avant que les nuages qu'on voit se rapprocher forment une masse inquiétante. Cette précieuse marine faisait partie au XVIIIe siècle de la collection de Lord Bute. Elle passa ensuite chez Lord Stuart et chez M. Nieuwenhuys avant d'aller à San Donato et à Chantilly.

L'École anglaise est représentée par les deux Reynolds. L'un, l'illustre sir Josuah Reynolds, s'y montre, dans toute la distinction de son talent éclectique, avec un petit portrait en pied, d'une couleur vive et gaie, *Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans*, en costume de colonel de hussards, et un portrait à mi-corps de *Maria Walpole, comtesse de Waldegrave*. Ce dernier est très caractéristique. La comtesse, à demi-réelle,

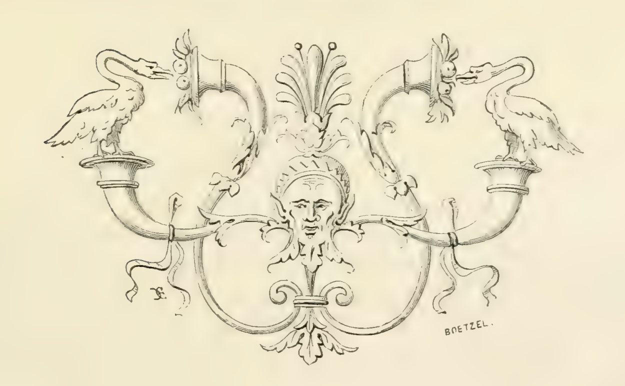
1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XXIV, p. 407, article d'Émile Galichon, sur la *Galerie de San Donato*.

à demi-divinisée, semble une Diane britannique qui abrite contre son sein, sous un manteau d'hermine, sa fillette, Élisabeth Laura Waldegrave. Celle-ci, naïve et épeurée, avec ses grands yeux limpides et sa mine joueuse, à demi-nue dans sa chemisette flottante, reste plus naïvement un beau baby, bien aristocratique et bien anglais. L'exécution est fine, spirituelle, pleine de nobles réminiscences, d'un charme savant sinon spontané. Le second Reynolds, William Samuel, l'ami de Bonington, a un charmant petit paysage, le *Pont de Saint-Cloud*, « paysage romantique, à la mode de 1827 », comme dit notre maître Paul Mantz[1] : ce tableau a figuré à l'Exposition d'Alsace-Lorraine.

GEORGES LAFENESTRE.

(*La suite prochainement.*)

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. X, p. 302.





LES

DÉCORATIONS DU PANTHÉON

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



II



Lorsque, en 1876, fut portée à la tribune de la Chambre des députés cette question de la décoration intérieure de Sainte-Geneviève, le ministre M. Waddington et moi étions prévenus que certains membres du Parlement se proposaient d'objecter à l'entreprise des peintures et sculptures commandées et en cours d'exécution, qu'il n'était point entré dans la pensée de Soufflot de mêler les travaux des peintres et des sculpteurs à la décoration purement ornementale de son œuvre; en un mot, que c'était chez lui parti pris de conserver à son monument, comme l'une des conditions essentielles de sa beauté, la douce et pâle nudité à laquelle les yeux s'étaient habitués depuis plus d'un demi-siècle. Mais j'avais apporté

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 369.

à Versailles et je tenais à la disposition du ministre l'estampe gravée par Poulleau, en 1775, et un dessin de Soufflot, point de départ un peu modifié de cette même estampe, lesquels dessin et estampe coupaient court au rêve de nos adversaires, car ils établissaient nettement que l'artiste, se conformant, par un sentiment très juste et tout naturel, aux traditions de son temps et à la destination de l'édifice, avait chargé de sculptures et de peintures ses coupoles intérieures et les autels à la romaine, qu'il appuyait aux gros piliers du dôme[1]; et par delà le groupe des quatre Vertus de Germain Pilon, qui supportaient la châsse de la sainte au milieu de la basilique, sous le dôme central, il faisait rayonner au fond de l'église une Gloire colossale toute peuplée d'anges et de séraphins. Quant à peindre les murailles latérales, il ne pouvait en être question, car l'on sait que dans l'œuvre de Soufflot ces murailles latérales étaient percées de quarante-deux grandes fenêtres qui inondaient le monument de lumière. On connaît d'ailleurs, par le Mémoire de Rondelet, les noms des artistes chargés d'exécuter les sculptures de la façade : à Coustou fut commandé le tympan fronton représentant une croix rayonnant au milieu de nuages et d'anges adorateurs; — à Bovet, le grand bas-relief dominant la porte centrale et représentant sainte Geneviève qui distribue du pain aux pauvres dans un temps de famine; — à Julien, le bas-relief de l'arrière-corps à droite, sainte Geneviève guérissant les yeux de sa mère; — à Dupré, celui de l'arrière-corps à gauche, sainte Geneviève recevant une médaille des mains de saint Germain; — Houdon et Boizot devaient exécuter les deux bas-reliefs des deux porches inférieurs, saint Pierre recevant les clefs du ciel, saint Paul prêchant devant l'aréopage d'Athènes; c'était un rappel de la consécration primitive du sanctuaire de Sainte-Geneviève. « Afin de donner plus d'unité et plus d'intérêt aux sculptures des quatre nefs, dit l'abbé Ouin-Lacroix, Soufflot consacra

1. « L'édifice du Panthéon, dit le citoyen Brongniart, architecte, dans une *explication* qui termine le *Mémoire* de Rondelet, était primitivement destiné à usage d'église patronale sous l'invocation de sainte Geneviève. Dans ce temps, suivant les plans et dessins gravés de J.-G. Soufflot, il devait y avoir, autour des quatre piliers du dôme, des autels suivant le rite catholique, surmontés de décorations analogues à ce culte. » Le Campion fils a gravé en couleur une petite estampe de forme ronde, d'après le dessin de Sergent, et qui serait curieuse à reproduire : c'est une vue de face de l'intérieur du monument, et qui montre bien toute la richesse et l'animation du décor rêvé par Soufflot et ses contemporains. Elle a pour titre : « Vue de la nouvelle église de Sainte-Geneviève de Paris. A Paris, chez les Campions frères, rue Saint-Jacques, à la ville de Rouen, avec privil. du roi. » — Une autre vue, publiée dans le même temps en Angleterre et qui se coloriait à la main, indique plus que de raison des peintures dans les coupoles et le long des piliers de l'édifice.

chacune d'elles à un objet particulier. L'Ancien Testament devait dérouler ses magnifiques pages dans la nef d'entrée : déjà Moïse, Aaron, Josué, David y avaient été exécutés par les artistes Julien, Dupré, Bovet. L'Église grecque rayonnait de toutes ses gloires dans la nef septentrionale : quatre de ses plus fameux docteurs, saint Athanase, saint Basile, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze étaient sculptés par Julien et Dejoux. Les petits bas-reliefs des ovales représentaient différents traits de leur vie. Le labarum de Constantin flottait au centre de la voûte. La nef méridionale était réservée aux docteurs et aux principaux faits de l'Église latine. Les modèles, déjà coulés en plâtre, demeurèrent inexécutés, ainsi que les bas-reliefs de la nef du sanctuaire. — Il va toujours sans dire qu'à la voûte de la coupole supérieure, « devait être peinte une apothéose dans un ciel lumineux. »

Vient, en avril 1791, la fameuse proposition de Pastoret, soutenue par Robespierre et Barnave, et la transformation de l'église à peine achevée de Sainte-Geneviève en Panthéon français.

« La destination donnée à cet édifice par le décret de l'Assemblée constituante du 4 avril 1791, dit Rondelet, ayant exigé de changer tous les bas-reliefs et les attributs dont il était décoré comme église de Sainte-Geneviève, on a été obligé de supprimer celui de feu Coustou[1], qui était dans le tympan du fronton[2]. Celui que l'on y voit

1. L'introduction, si juste d'ailleurs et si naturelle, des restes de l'illustre architecte de l'église de Sainte-Geneviève dans les caveaux du monument construit par lui, avait créé dès 1780 un précédent qui ne fut pas étranger, sans doute, à la pensée acclamée dix ans plus tard, de consacrer l'édifice entier à recevoir les restes des grands hommes. Quatre ans après la mort de Soufflot, une autre inhumation singulière, dans les mêmes caveaux, était bien faite pour entretenir, dans l'esprit du peuple de Paris et peut-être des législateurs eux-mêmes, la prédisposition à l'adoption de cette idée. Voici ce qu'on lit dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont, à la date du 9 juillet 1784 :

« Il est beaucoup question de l'enterrement du sieur *Bougault,* charpentier employé en chef, par M. Soufflot, aux travaux de l'église de Sainte-Geneviève. Il a demandé par son testament à être enterré dans cette basilique, à côté de son maître, et, en conséquence, a légué deux mille écus pour sa place. Par le même testament, il a ordonné un cortège et des funérailles proportionnés à cet honneur. Ce testament étoit si bizarre et si frayeux en cette partie, que les héritiers en ont contesté les dispositions, et qu'il a fallu que le lieutenant civil ordonnât de passer outre. En conséquence, l'enterrement a eu lieu ces jours-ci ; le corps a d'abord été présenté à Saint-Sulpice, sa paroisse, et transporté ensuite, dans un corbillard, à Sainte-Geneviève. C'étoit un vrai spectacle, par la singularité de cet artisan enterré avec tout l'appareil d'un grand seigneur. »

2. On connaît et on peut juger suffisamment la composition du fronton de Coustou par la gravure exécutée par Poulleau, d'après le dessin de Lequeu, et que Dumont, professeur d'architecture, dédiait, en 1781, aux mânes de J.-G. Soufflot. Dans cette

actuellement est de Moitte. Cet artiste a développé dans sa composition l'idée de l'inscription placée dans la frise : *Aux grands hommes la Patrie reconnaissante.*

« La description de ce bas-relief, ainsi que celle de tous ceux qui ont été refaits, est prise d'un rapport[1] fait, le 2 du second mois de l'an II, par le citoyen Quatremère-Quincy, au directoire du département, dont il était le commissaire pour la direction et administration des travaux du Panthéon français. C'est en cette qualité qu'il a dirigé tous les changements, suppressions et embellissements que l'on y a faits jusqu'en germinal de l'an II.

« C'est aussi la Patrie qui paraît, dans ce bas-relief, comme la divinité principale du temple. Des symboles caractéristiques de la France l'accompagnent. Un autel chargé de festons et de signes rémunératifs est à côté d'elle. Elle y a pris les couronnes de chêne qu'elle tient et que ses deux bras étendus présentent à l'émulation publique. L'une d'elles vient se poser sur la tête de la Vertu. A son air timide, à son maintien modeste, l'artiste a voulu faire entendre que la véritable vertu se contente de mériter les récompenses; qu'elle ne sait ni les solliciter ni les fuir, mais que la Patrie saura toujours la trouver et la prévenir.

« Un caractère tout différent brille et se développe dans la figure opposée : c'est le Génie, personnifié sous la figure d'un beau jeune homme ailé; une massue, symbole de la force qui dompte tous les obstacles, est dans sa main gauche. Il ne faut que lui montrer la récompense; aussi sa main droite saisit la couronne que tient la Patrie. Son air, son attitude et toute l'expression de la figure, annoncent la hardiesse, et ce désir de gloire, et cette ambition des récompenses, qui sont l'aliment du génie. Comme la Vertu attend la couronne, le Génie l'arrache : tels sont les principaux traits qui différencient ces deux figures.

« Mais ce qui forme leur cortège, ou ce qui vient à leur suite, en prononce encore mieux le caractère. Derrière la Vertu plane en l'air le génie de la Liberté; il tient d'une main le *palladium* de la France; l'autre saisit par leurs crinières et conduit, comme en triomphe, deux lions attelés à un char rempli des principaux attributs des Vertus. Ce char a terrassé le Despotisme; on le reconnaît à une figure renversée sur des ruines, à ses regrets et au poignard qui lui reste, et qu'il va tourner contre lui-même. Le triomphe du Génie est d'un autre genre. Ses vraies conquêtes sont sur l'Erreur; c'est à ce prix qu'il aura dorénavant accès dans le temple de la Patrie. Tel est le sens du groupe qui termine la partie gauche du fronton : on y voit le génie de la Philosophie, armé du flambeau de la Vérité, qui combat l'Erreur et le Préjugé. L'artiste les a représentés sous la forme du griffon, animal chimérique qui, dans le langage de l'allégorie, est devenu le symbole de l'Erreur; l'un d'eux recule à la lueur du flambeau qui détruit les prestiges, l'autre expire sous les pieds du Génie; le char auquel ils étaient

vue, très fine et très précise, de l'église Sainte-Geneviève, on reconnaît bien distinctement le sujet du sculpteur, « la croix rayonnante, avec des nuées et des anges adorateurs ».

1. En voici le titre exact : « Rapport fait au Directoire du Département de Paris, sur les travaux entrepris, continués ou achevés au Panthéon français depuis le dernier compte, rendu le 17 novembre 1792, et sur l'état actuel du monument, le deuxième jour du second mois de l'an II[e] de la République française, une et indivisible; par Antoine Quatremère, commissaire du Département, à la direction et administration du Panthéon Français. — Imprimé par ordre du Directoire. »

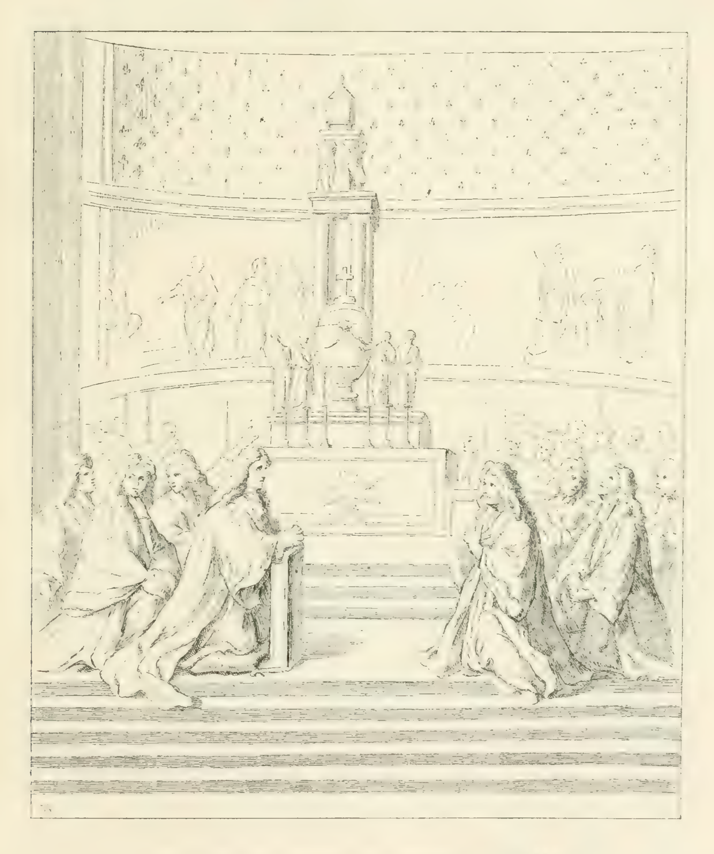
attelés offre, renversés et culbutés, tous les emblèmes des diverses superstitions. Le *lituus*, les tables hiéroglyphiques, les instruments des mystères, le trépied sacré, tous ces signes qui ont si longtemps abusé l'imagination en trompant les sens, rendent, dans leur chute, hommage au génie de la Raison, et occupent la partie la plus rampante du fronton. »

Cette description du fronton de Moitte par celui qui en avait fourni le programme, donnera au lecteur une juste idée de ces niaises ingéniosités allégoriques qui furent l'esprit de l'art démocratique, et qui avaient substitué leur ridicule théologie aux nobles et mâles sujets religieux dont s'étaient nourris les plus illustres artistes depuis la Renaissance. Un homme que nous avons aimé, M. J. Renouvier, a écrit un livre curieux sur cette esthétique révolutionnaire qui inspira pour une part le génie de Prudhon. Ces rébus et ces logogriphes de l'allégorie sont la ressource naturelle des époques qui se refusent à l'expression de la foi ou ne savent se contenter de la réalité de l'histoire. Pauvre ressource, banal et fastidieux exercice que le grand Rubens doit se reprocher d'avoir trop encouragé: mais la mode des emblèmes faisait fureur en son temps, et lui, du moins, n'y cherchait pas autrement finesse, il n'y voyait qu'un prétexte à l'exhibition de ses chairs luxuriantes; tandis qu'appliquées par des artistes ordinaires, même d'une certaine valeur, à la décoration toujours subtile, c'est-à-dire fatigante pour l'esprit, de vastes superficies, les allégories n'inspireront jamais à un peintre le motif d'une impression profonde, d'une sincère exaltation soit religieuse, soit patriotique, ne procureront jamais au spectateur que le comble de la fadeur, de l'agacement et de l'ennui.

Le fronton de Moitte est reproduit d'une manière très nette et très reconnaissable dans l'*Apothéose de J.-J. Rousseau, sa translation au Panthéon, le* 11 *octobre* 1794, *ou* 20 *vendémiaire an III*^e^ *de la République. Girardet, inv. et del.—Girardet, aqua forti.—Berthault, sculp.*) — Le curieux et très fin dessin de Girardet qui, dans ces derniers temps, appartenait à M. Ph. de Saint-Albin, vient d'être légué par lui à notre ami M. Fréd. Buon. — Le fronton de 1791 est indiqué dans la vue perspective du Panthéon, gravée par Liénard, d'après Duverdy; — mieux encore dans la gravure à la manière noire de Chapuy, d'après le dessin de Garbizra[1], exécuté sous l'empire; — dans une grande lithographie

1. Ce dessin de Garbizra est vraiment bien curieux en ce qu'il nous montre, sous l'Empire, non seulement le fronton de Moitte, mais aussi le péristyle avec ses bas-reliefs, et les groupes de la colonnade, tels qu'ils sont indiqués par Quatremère et Rondelet.

de Chapuy, éditée sous l'empire à un moment où la basilique est déjà rendue au culte. On retrouve de l'*ancien fronton du Panthéon, par Moitte*, une reproduction gravée par Laderer, dans le *Journal des Artistes* (1830,



LES ÉCHEVINS AGENOUILLÉS DEVANT LA CHASSE

(Dessin d'après le tableau de De Troy père, qui décorait l'ancienne église Sainte-Geneviève.)

(Collection de M. de Chennevières.)

n° 11, IIe volume). Mais avant cela, Baltard en avait exécuté une vaste lithographie en trois pièces, d'après les modèles en plâtre déposés à l'Ile des Cygnes, et c'est cette lithographie, à nous communiquée par

M. Gatteaux, que nous reproduisons ici. Quant au dessin du sculpteur, il appartenait à son élève, M. Gatteaux, et a péri dans l'incendie de sa maison de la rue de Lille, allumé par la Commune.

Nous reprenons la description par Rondelet, c'est-à-dire par Quatremère, des bas-reliefs et statues commandés pour le Panthéon français :

« Le grand bas-relief placé au-dessus de la porte (sous le porche) remplace celui de Bovet. « Exécuté par Boichot, il a pour sujet *les Droits de l'homme,* que cet artiste « a représentés par la Nature sous l'emblème d'une femme moitié nue et moitié vêtue, « pour exprimer que l'homme ne la connaîtra jamais tout entière. Cette figure, qui « occupe le milieu du bas-relief, tient une corne d'abondance, symbole de la produc- « tion; celui de la destruction est représenté par un vautour qui est à ses pieds. Son « autre main s'appuie sur la table des Droits de l'homme, qu'elle présente à la France « étonnée. La Nature amène à sa suite ses deux compagnes, l'Égalité et la Liberté. La « Renommée se voit en l'air; elle annonce à tous les peuples le réveil de la France et « le règne de la Liberté[1]. »

« Le bas-relief qui est dans l'arrière-corps, à droite de la porte, en remplace un de « Julien... Le sujet de ce nouveau bas-relief est : *l'Empire de la loi.* On y voit la Patrie, « le sceptre en main, qui apprend au peuple que les lois qu'elle lui présente sont « l'expression de la volonté générale. A ce signal, un vieillard se prosterne et jure d'y « obéir; un jeune guerrier s'avance et jure de la défendre. Ce bas-relief est de Fortin. » Au-dessous on lit, dans un cadre allongé, comme épigraphe : *Obéir à la loi, c'est régner avec elle.*

« Dans l'arrière-corps, à gauche de la porte, était un bas-relief de Dupré... Celui qui « le remplace représente *la Nouvelle Jurisprudence.* « La Patrie, assise à côté du « temple des Lois, montre à l'Innocence la statue de la Justice et la salutaire institution « du jury. L'Innocence embrasse avec empressement cette statue tutélaire. Deux figures, « savoir, la Jurisprudence civile et criminelle, sont debout et semblent jouir du plaisir « qu'elles auront à n'être plus que les défenseurs des innocents. » Cet ouvrage est de Roland. L'épigraphe qui se lit dans le cadre au-dessous est : *Sous le règne des lois, l'Innocence est tranquille.*

« Dans chacun de ces arrière-corps, on a placé, au-dessous du bas-relief, une figure colossale élevée sur un piédestal peint en granit; ce ne sont que des modèles en plâtre, qui pourront être exécutés, dans la suite, en matière plus durable. La figure à gauche représente la Loi dans l'acte du commandement; elle a 13 pieds de proportion, et elle

1. On trouve dans le volume du *Panthéon,* au Cabinet des Estampes, un dessin attribué à Moitte, qui offre, avec la composition de Boichot, une analogie bien singulière (il n'est certainement pas de Boichot, dont la manière et les types sont connus) : c'est une allégorie, à la plume et à l'encre, au verso de laquelle on lit, d'une écriture du temps : « Moitte inv[t], fecit 1796; — Droits de l'homme et du citoyen; — pour le Panthéon ». A droite, assise sur une pierre, la Cité, ou plutôt la Patrie, coiffée de la couronne murale, lit avec admiration la table des Droits de l'homme que lui présente la Nature debout, appuyée sur une statue d'Isis. Au-dessus de la Nature vole une Renommée; à gauche de la Nature, les deux figures debout de la Justice et de la Liberté.

est aussi de Roland. Celle à droite est de même proportion; elle représente la Force sous l'emblème d'Hercule; cette figure est de Boichot[1].

« Les deux parties du porche des extrémités formaient péristyles au-devant des deux portes latérales, qui ont été bouchées. Le mur du fond est décoré, par le haut, d'un bas-relief de même grandeur que ceux qui sont de chaque côté de la porte principale, et, par le bas, d'un groupe de figures placé sur un piédestal de même forme que ceux qui portent les figures du milieu. Dans le petit porche à droite, le bas-relief représente *le Dévouement patriotique*. « On y voit un guerrier mourant pour la « défense de la République. Le génie de la Gloire et celui de la Force le soutiennent « expirant. Sa main défaillante dépose sur l'autel de la Patrie l'épée qu'il employa « pour elle; et ses derniers regards sont encore pour la Patrie, qui s'avance vers lui « en lui présentant la couronne du martyr civique. » Ce bas-relief est de Chaudet[2]; il



FRAGMENT DU FRONTON DU PANTHÉON, PAR MOITTE

(D'après la photographie de Baltard.)

remplace celui du citoyen Boichot, dans lequel il avait représenté saint Paul prêchant dans l'Aréopage. Dans le cadre allongé qui est au-dessous, on lit cette épigraphe : *Il est doux, il est glorieux de mourir pour la patrie.* Le groupe qui est au-dessous est de Masson. Il a représenté, de même, un guerrier mourant dans les bras de la Patrie.

1. M. Gatteaux, qui se souvient d'avoir vu en place les figures colossales du porche du Panthéon, m'a dit que, de toutes ces figures, celle de Boichot était particulièrement remarquable.

2. Il est curieux de noter ici que les deux bas-reliefs, le *Dévouement patriotique* de Chaudet et l'*Instruction publique* de Le Sueur dont il est question ci-après, se sont conservés jusqu'à nous et ont repris leur place aux deux extrémités de la façade, où ils continuèrent, à droite et à gauche, les trois bas-reliefs de Nanteuil, commandés sous Louis-Philippe, pour décorer, en manière de frise, la partie centrale du portique.

« Le bas-relief qui décore le fond du petit porche, à gauche, a pour sujet *l'Instruction publique.* « La Patrie la présente aux pères et mères de famille. Des jeunes gar-« çons et des jeunes filles vont au-devant d'elle, et de jeunes enfants l'embrassent « comme leur mère. Lesueur, auteur de ce bas-relief, a voulu faire entendre que l'in-« struction du bas âge est celle qui est la plus importante. » Ce bas-relief remplace celui de Houdon, dans lequel on voyait saint Pierre recevant les clefs de Jésus-Christ. Voici l'épigraphe qui est dans le cadre au-dessous : *L'instruction est le besoin de tous; la société la doit également à tous ses membres.* — Le groupe qui est au-dessous, fait par Chaudet, représente *la Philosophie instruisant un jeune homme et lui montrant le chemin de la gloire et de la vertu.*

« On a placé provisoirement, sous chacune des arcades de la nef d'entrée, à l'intérieur du temple, une figure colossale, élevée sur un grand socle. Celle dans l'arcade à gauche, faite par Lorta, représente la Liberté avec ses attributs. La figure sous l'arcade à droite est de Lucas; elle représente l'Égalité. Ces deux figures, qui sont assises, sont des modèles en plâtre. L'exécution, en pierre ou en marbre, de ces modèles devait être placée aux deux extrémités du porche, au-devant des colonnes qui forment arrière-corps. »

A propos de ces six groupes et figures qui devaient décorer le péristyle du Panthéon, il est intéressant d'intercaler ici quelques lignes du *rapport* de Quatremère fournissant un détail curieux pour l'histoire de l'administration des arts à cette époque singulière :

« En 1791, l'Assemblée constituante avait décrété une somme de 100,000 livres, applicable à des travaux d'émulation qui devaient devenir le prix des artistes vainqueurs à l'exposition publique. Une partie de cette somme fut répartie en modèles de sculpture, dont le sujet était au choix des statuaires. Ces figures pouvaient ne devenir que des objets d'étude, inhabiles à toute destination publique. J'ai engagé ceux qui en étaient chargés à faire tourner leur talent et leurs efforts au profit de la décoration du Panthéon, en choisissant des sujets correspondant aux motifs du péristyle. Ces artistes ont saisi avec zèle l'occasion de donner à leurs modèles une place si intéressante, et se sont concertés avec moi sur le choix du sujet et sur la proportion convenable. Le Directoire a approuvé, dans le temps, une mesure dans laquelle les artistes, le Panthéon et la chose publique trouvaient un avantage réciproque. Cinq des six figures qui vont embellir le péristyle sont déjà faites... »

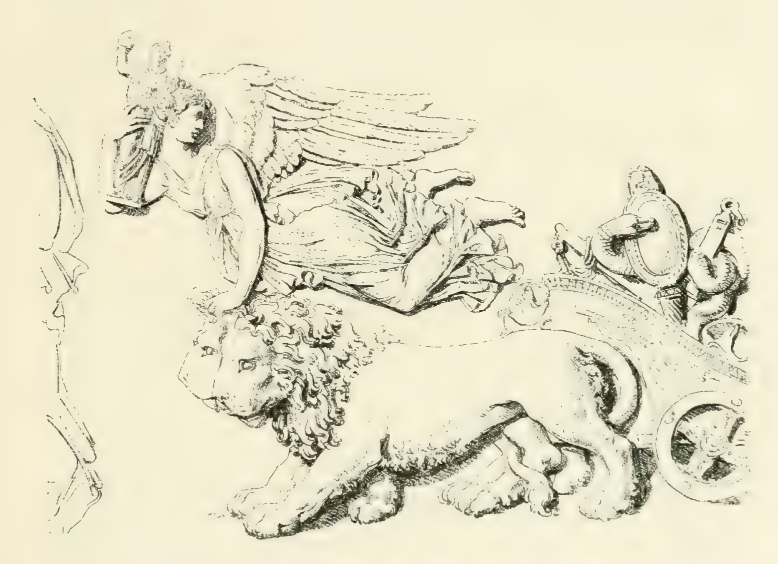
Et après avoir décrit les œuvres ci-dessus, de Chaudet, de Roland, de Boichot, de Masson, de Lorta et de Lucas, Quatremère ajoutait, dans une note, à propos de *la Liberté*, de Lorta :

« La figure de Lorta ne fait pas partie des travaux d'encouragement. Cet artiste a désiré faire un hommage presque gratuit de son talent au Panthéon. Le Directoire a accueilli son offre. »

Nous savons, par M. l'abbé Ouin Lacroix, que la statue de *la Liberté*, haute de 14 pieds, exécutée par le sculpteur Lorta, était terminée le 25 thermidor de l'an II, comme l'atteste une note de Soufflot fils, lequel

eut le titre d'architecte du Panthéon depuis germinal an IV jusqu'en floréal an IX.

« Au-dessus de ces arcades, reprend Rondelet, on a pratiqué deux tribunes, et une autre au-dessus de la face intérieure qui tient au porche. Sur cette dernière doit être placé un orgue. La voûte de cette première partie de la nef est une calotte ovale, soutenue par quatre pendentifs dans lesquels Bovet avait sculpté des concerts d'anges, avec des devises tirées des Psaumes. A la place de ces bas-reliefs on a substitué



FRAGMENT DU FRONTON DU PANTHÉON, PAR MOITTE

(D'après la photographie de Baltard.)

quatre autres sujets qui, sous les emblèmes différents de quatre animaux ailés, représentent l'apothéose de la Philosophie, de la Vertu, de la Science et du Génie...

« Soufflot, pour donner plus d'intérêt aux sculptures dont il voulait décorer les quatre nefs qui environnent le dôme, les avait consacrées chacune à un objet particulier. Il avait destiné la nef d'entrée à l'Ancien Testament; en conséquence, les figures représentées dans les quatre pendentifs étaient celles de Moïse, Aaron, Josué et David, qui furent exécutées par Julien, Dupré et Bovet. Dans les cadres ovales des plafonds des lunettes, on voyait des bas-reliefs dont les sujets étaient tirés de la vie de ces patriarches. Tous ces bas-reliefs ayant été supprimés, le citoyen Quatremère adopta l'idée de consacrer chaque nef à un objet particulier. Celui de la nef d'entrée présente les emblèmes de la Philosophie; ainsi le sujet du premier pendentif, à droite en entrant, est *l'Histoire*. « Stouf, son auteur, l'a représentée sous la figure d'une femme

tranquille au milieu des éclats de la foudre, écrivant sur les ailes du Temps les « catastrophes et les révolutions des empires. C'est ce qu'on lit sur une table que le « Temps lui présente, et encore mieux aux débris des sceptres et des couronnes que « la muse de l'Histoire foule aux pieds. »

« Dans le pendentif à gauche, le sujet est *la Science politique.* « Il se compose de « deux figures dont l'une est la Force, et l'autre la Sagesse qui maintient le gouver- « nail et le faisceau de la République. » Cet ouvrage est d'Auger. — Le pendentif en face, du même côté, représente *la Législation,* par Dupasquier. « C'est la science des « lois, inspirée par l'effigie de Lycurgue, qui écrit son code et le présente à la Répu- « blique dont une ruche est l'emblème. » — Le dernier à droite, du côté du dôme, a pour sujet « *la Morale,* représentée par une femme instruisant un jeune homme et lui « montrant cette sentence qui est la base de tout ordre social : *Comme toi, traite ton* « *semblable.* » Ce bas-relief est de Beauvallet. — La calotte soutenue par des penden- tifs est décorée de cinq rangs de caissons carrés ornés de rosaces. Ces caissons se ter- minent à un cadre circulaire dans lequel on a laissé subsister les tables de la loi de Moïse gravées en caractères hébraïques.

« L'auteur de ce temple avait destiné la nef septentrionale, c'est-à-dire à gauche en entrant, à recevoir les emblèmes de l'Église grecque; c'est pourquoi il avait placé dans les pendentifs les figures des quatre plus fameux docteurs de cette Église. Les artistes chargés de leur exécution furent Julien et Dejoux, ainsi que de celle des petits bas-reliefs dans les ovales des lunettes, qui représentaient différents traits de la vie de ces docteurs. Dans le milieu de la voûte en calotte, on avait sculpté le *labarum* de Constantin. Toutes ces sculptures ont été remplacées par des sujets analogues aux sciences, auxquelles cette nef est consacrée. — Dans le pendentif à droite en entrant par le dôme, Baccari a personnifié *la Physique,* sous l'emblème de « la Science représentée « par la figure d'une femme soulevant le voile qui cache la Nature. » — Le sujet du pendentif à gauche, exécuté par Lucas, « est *l'Agriculture* avec ses instruments ara- « toires et ses productions, qui sont la vraie richesse des États. La Patrie lui offre la « couronne rémunératrice des travaux utiles. » — Dans le pendentif du fond, à droite, « Suzanne a personnifié *la Géométrie* sous la figure de deux femmes dont l'une, qui « est la Théorie, se reconnaît à la lampe, symbole de l'étude. Elle dirige et conduit, « dans ses opérations, une autre figure, qui est la Géométrie pratique, occupée à tra- « cer sur le globe la nouvelle division de la France en départements. » — Dans le dernier pendentif, situé à gauche, le sujet est *l'Astronomie.* « Longtemps avant que le « nouveau calendrier fût décrété, le motif en avait été tracé au Panthéon dans le bas- « relief de Delaitre. Cet artiste y a figuré l'Astronomie montrant à la Chronologie cette « nouvelle ère de la République française écrite sur un cippe. »

« La nef méridionale, ou à droite en entrant, étant parfaitement semblable à celle que nous venons de décrire, on se bornera à dire que les sujets de sculpture dont elle devait être ornée, étaient relatifs à l'Église latine; mais il n'y a eu que les modèles de faits. Dans la nouvelle destination, cette nef est consacrée aux Arts. — Le bas-relief, dans le premier pendentif à gauche en entrant par le dôme, est de Chardin : « L'on y « voit le Génie de la Poésie et celui de l'Éloquence qui ombragent de lauriers le « portrait d'Homère, le premier des poètes, et de Cicéron, un des plus grands ora- « teurs. » — Dans le pendentif à droite, on a représenté la Navigation et le Commerce; « l'une est assise sur une proue de vaisseau et appuyée sur la boussole; l'autre, sous « la figure de Mercure, tient les décrets de la liberté du commerce. » C'est Blaise qui est

« l'auteur de ce bas-relief. » — Dans le pendentif du fond, à gauche, « le sujet traité « par Ramey, est la Musique et l'Architecture, sous l'emblème de deux femmes que « leurs accessoires font aisément reconnaître. La première tient la lyre d'une main, et « de l'autre l'hymne à la Patrie; la seconde porte un compas et s'appuie sur la cou- « pole du Panthéon. » Dans le dernier pendentif à droite, Petitot a représenté la Peinture et la Sculpture, avec leurs attributs caractéristiques. « L'artiste leur fait tenir « une couronne qu'elles placent sur un buste, c'est celui de la Sagesse ou de la Vertu « L'inscription gravée sur le buste explique l'idée morale de l'artiste et celle que l'on « doit prendre de ces arts dans leur application aux récompenses. »

« La nef du fond, ou orientale, a été rallongée d'une arcade comme celle de l'entrée, et de plus par une grande niche qui occupe toute l'étendue de la partie du milieu Il y a de même au-dessus de la partie en arcade, une calotte ovale soutenue par quatre pendentifs. Les bas-reliefs des pendentifs de cette nef étaient tous à faire, lorsque cet édifice a été destiné à former un Panthéon. Ceux qui existent ont été affectés aux vertus patriotiques, sous les emblèmes suivants : Le premier, à droite en entrant par le dôme, a été fait par Cartellier. « On y voit la Force sous la figure d'un guerrier, « tenant d'une main une massue, et de l'autre une figure de la Victoire. La Prudence « est à côté de lui, qui, dans son langage allégorique, lui apprend que si la Force « gagne des victoires, c'est la Sagesse qui les conserve et peut seule les couronner. « — Foucou est l'auteur de celui à gauche. On y voit la Bonne foi et la Fraternité « qui se donnent la main. Un autel situé au milieu d'elles indique la sainteté de leurs « serments. — Dans le troisième pendentif, Masson a choisi pour sujet le Dévouement « patriotique. C'est un citoyen mourant, que l'amour de la patrie soutient dans le « moment où celle-ci lui montre la couronne civique. » Le Désintéressement a été représenté dans le quatrieme pendentif, par Lorta, « sous un trait que l'histoire de la « Révolution a consacré dans ses fastes. On n'a pas oublié que des citoyennes de Paris « furent les premières à faire des offrandes à la Patrie de leurs bijoux, et que ces « citoyennes étaient des femmes d'artistes. Il était juste que la main de l'art éternisât « ce souvenir. Il se trouve ici rappelé dans les figures des deux femmes, dont l'une « détache ses pendants d'oreilles, et l'autre dépose ses colliers, ses bracelets et tous « ses joyaux sur l'autel de la Patrie » Les pendentifs de la coupole ovale sont consa- crés à l'amour de la Patrie : Il s'y trouve sous quatre emblèmes différents, représentés par quatre Amours ailés. « Dans l'un, l'Amour fait une offrande à la Patrie; dans « l'autre, il en reçoit une couronne et chante ses bienfaits. Dans un troisième, l'Amour « combat pour elle et la couvre de son bouclier. Le quatrième exprime le plaisir « qu'on trouve à mourir pour sa défense. Ces bas-reliefs sont de Boquet. »

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(La suite prochainement.)



UN

VOYAGE INÉDIT D'ALBERT DURER

I



La curiosité des historiens de l'art, qui de nos jours s'est attachée de très près à la biographie des grands artistes, a surtout exploré deux sources de renseignements : les témoignages écrits et les principaux travaux des maîtres eux-mêmes. Sans doute il est bon, il est indispensable, si l'on veut raconter la vie d'un Raphaël ou d'un Holbein, de puiser aussi largement que possible dans leurs écrits, dans les témoignages contemporains, de secouer la poussière des archives, de sonder les mystérieux dépôts des églises, de suivre à la piste les pièces officielles : actes de naissances, de mariages et de décès, contrats de ventes, reçus même ou simple signature. Le plus bref document, le plus insignifiant en apparence, peut éclairer un point resté obscur et ouvrir aux recherches une nouvelle voie. Il est utile aussi de demander aux œuvres capitales des grands créateurs le commentaire de leur vie. Mais nous croyons que l'on a trop négligé une autre source d'informations, non moins précieuse et plus intime, plus personnelle : ces pages fugitives, dues à l'inspiration du moment, confidentes souvent plus sûres des pensées de l'artiste, témoins plus indiscrets de ses menus faits et gestes. A ce titre, les dessins d'un maître sont souvent féconds en révélations piquantes et inattendues; après qu'on a épuisé les documents écrits pour en tirer ce qu'ils contiennent et ce qu'ils ne contiennent pas, qu'on a commenté à satiété les morceaux importants, l'examen des petits documents graphiques, feuilles de carnets, esquisses éparses, croquis légers



CHATEAU DE KALTENTHAL; DESSIN A LA POINTE D'ARGENT D'ALBERT DURER

(Cabinet des Estampes de Berlin.)

vient compléter et parfois rectifier des faits acquis. Aujourd'hui ce n'est guère que là qu'on peut trouver le nouveau. En suivant cette voie, nous venons de rencontrer sur une année de la vie de Dürer un ensemble de témoignages qui avaient échappé jusqu'ici aux recherches les plus minutieuses.

Dans une récente visite à Dresde, il nous a été donné, grâce à l'obligeante intervention du professeur Hettner, de consulter une collection de dessins presque inaccessible, celle de Mme veuve Grahl, dans laquelle sont rassemblés des morceaux hors ligne, entre autres deux Pollaiuolo incomparables[1]. Là, dans une suite de dessins de Dürer, se trouve un feuillet, recto et verso, offrant six vues qui à elles seules valent tout un récit de voyage. En effet, ce simple et modeste feuillet, rapproché d'un autre que nous avons déjà signalé[2], révèle une tournée, demeurée tout à fait inconnue, que fit Dürer, en Suisse et en Alsace, dans l'année 1515. Ces deux feuillets faisaient partie d'un carnet de forme oblongue, petit in-8°, avec pages de papier préparé à fond blanc, absolument semblable à celui que Durer emporta en 1520 pour les Pays-Bas. On reconnaît à la marge extrême d'un de ces feuillets les mêmes onglets de fine toile, longs et étroits. Ces dessins, comme ceux du voyage néerlandais, sont tous à la pointe d'argent.

Les étapes de ce voyage sont nettement marquées. Parti de Nuremberg en 1515, Dürer entre en Souabe, arrive à Stuttgard et dessine sur une même page trois châteaux-forts dont il indique la situation par cette note placée à côté du plus important d'entre eux, *Kaltenntall bÿ Stuchart 1515;* en haut la même date 1515 (Cabinet des Estampes, Berlin)[3]. L'exécution, pleine de finesse et de fraîcheur, dans la manière des paysages flamands que l'auteur rapportera plus tard de son excursion aux Pays-Bas, le château de Kaltental, surtout, hardiment campé sur la saillie d'un roc, donne une vivante idée de ces bourgs allemands du moyen âge, presque imprenables et fameux par de longs sièges. Située à une heure sud-est de Stuttgard, cette forteresse a son histoire. On en parle dès 1125; en 1281 elle soutient victorieusement le siège des citoyens d'Essling. Ses seigneurs se faisaient alors appeler du fier nom

1. La première pensée de l'*Hercule combattant l'hydre,* magistral dessin pour l'un des deux petits tableaux des Offices, et des études d'hommes nus, semblables à celles du Louvre, Album Vallardi.

2. *Gazette des Beaux-Arts*; 1878, t. I, p. 252. — Nous donnons ce dessin ici.

3. Il est évident que l'itinéraire indiqué par les dessins peut voir été suivi au retour aussi bien qu'à l'aller.

de Burgraves[1]. Quant aux deux autres vues, on ne peut savoir si elles se rattachent au bourg de Kaltenthal ou si elles présentent des constructions distinctes. L'une d'elles cependant semble être un fort détaché avec son petit corps-de-garde et son pont-levis. Çà et là quelques minuscules lansquenets indiquent le caractère militaire de l'endroit[2].

De Stuttgard, Durer se dirigeant vers le sud, s'arrête à Sulz et dans les environs. Quatre dessins, répartis en quatre compartiments sur une même page, attestent ce séjour; 1° le château d'Albweck à Sulz, croquis très rapide quoique très net, avec son double mur d'enceinte et ses massives constructions; la porte d'entrée est surmontée de doubles armoiries; en haut, tout près du bord du papier, ces mots : *Sulltz Albweck am Neckar;* 2° sur un pan de roc, un château-fort avec sa tour carrée relié à d'autres ouvrages de défense; 3° un paysage avec un petit moulin à droite; dans le fond, au milieu, une église de campagne, d'un aspect tout pittoresque : *Unser liebe froun zinsbach* (Notre-Dame de Zinsbach); 4° sur un mamelon, un château-fort, légèrement esquissé (collection de Mme Grahl, à Dresde). Les inscriptions sont, bien entendu, de la main de Durer.

Le temps n'a point respecté les monuments reproduits par Durer sur cette page curieuse; mais il n'est point impossible de reconstituer, même avec précision, tout ce pays tel que Durer l'a vu et dessiné. Consultons la *Description des chefs-lieux de bailliage de Wurtemberg*, publiée par le bureau topographique royal de Stuttgard; nous allons y trouver une exacte explication de nos quatre dessins.

Sur le Neckar, dans le duché de Wurtemberg, en Souabe, s'élève la petite ville de Sulz, assez importante au Moyen Age comme chef-lieu

1. Aujourd'hui le village de Kaltenthal (vallée froide), ainsi appelé de la fraîcheur de la température, au nord-est de Vaihingen, est divisé en trois parties, Oberweiler, Unterweiler et Schlossberg (hameau supérieur, hameau inférieur, montagne du château). C'est dans Schlossberg que s'élevait jadis le fort de Kaltenthal. Acheté des burgraves de Kaltenthal, en 1318, par le comte de Wurtemberg Eberhard Ier, dit l'Illustre (1265-1325), le château passa dans la famille Tachenhausen, fut acquis en 1709 par le duc Eberhard-Louis de Wurtemberg (1677-1733), puis cédé (1741) au conseiller d'État Frédéric de Pfeil, et revendu par lui (1746) aux frères Autenrieth, bouchers à Stuttgard, qui le gardèrent jusqu'en 1796. Alors un autre Autenrieth en devient propriétaire et démolit les murs, qui tombaient en ruine. Un dernier acquéreur (1831), le négociant Böhm, fait disparaître les dernières traces du château et le roc même sur lequel il était bâti. (Voy. *Beschreibung des Oberamts Stuttgart,* publié par le Bureau topographique royal. Stuttgard, 1851, p. 160-174.)

2. Ce feuillet fait partie de la collection de dessins de maîtres anciens publiés sous la direction du Dr Lippmann par M. Frisch, à Berlin.

de bailliage et connue surtout par ses riches salines qui, en 1571, produisaient déjà plus de six mille quintaux de sel. A une demi-heure sud-ouest de cette ville on rencontre Geroldseck et tout auprès les ruines du château Albeck[1]. Ces débris dominent la petite vallée de Weiherbach qui s'étend de Sigmarswangen au delà d'Albeck, et rejoint la vallée du Neckar. Le château était fièrement situé sur le dos d'une montagne, dont trois côtés étaient naturellement inaccessibles. Le quatrième fut protégé par un fossé large et profond. L'avant-cour du château était flanquée de trois tours carrées, dans l'une desquelles s'ouvrait la première entrée menant à cette avant-cour et de là, par une seconde poterne, au château proprement dit, le donjon, formé de plusieurs corps de bâtiments, dont le principal était le *burg* entouré d'un mur indépendant. Au dessus de l'entrée nord du château étaient appliquées les armoiries des seigneurs de Geroldseck et d'Urslingen, un Konrad de Geroldseck ayant épousé en 1361 Anne d'Urslingen. On retrouvera tout cet ensemble de constructions et les armoiries mêmes dans la description du croquis n° 1, le seul que nous donnions ici.

Le château était séparé par un large fossé de la forteresse dite de derrière, qui se divisait en deux parties isolées par un mur, la partie ouest s'adossant au large fossé dont nous avons parlé, le tout étant entouré d'un gros mur d'enceinte. C'est notre n° 2[2].

Quant à l'église Notre-Dame de Zinsbach, voici les renseignements que nous fournit la description du chef-lieu de bailliage Freudenstadt[3]. A quelques heures de marche au nord de Sulz se trouve Pfalzgrafenweiler[4], qui possédait une très vieille église paroissiale, vouée à

1. Tout ancien que doit être ce château, qui appartint au comte de Sulz avant de passer aux seigneurs de Geroldseck, le nom d'Albeck n'est mentionné dans l'histoire que vers 1420. (Voy. Reinhard, *Histoire de Geroldseck*.)

2. Le château d'Albeck servit en tout temps de principale défense à la ville de Sulz et eut à subir de redoutables assauts. Les Français le détruisirent en partie dans la guerre du Palatinat, en 1688. (Voy. Martens, p. 520.) Après le grand incendie de Sulz, en 1794, les citoyens de la ville rebâtirent leurs maisons avec les pierres du château. En 1807, le fort lui-même fut complètement rasé. Malgré ces destructions successives, les ruines d'Albeck sont les plus imposantes de tout le royaume de Wurtemberg; on voit encore les murs d'enceinte, avec l'entrée surmontée des doubles armoiries, et, à l'intérieur, une cheminée ainsi que des traces de peintures à fresque. (Voy. *Beschreibung des Oberamts Sulz, Stuttgart*, 1843, p. 120-123.)

3. Stuttgard, 1858.

4. Pfalzgrafenweiler (hameau des comtes palatins de Tubingen) compte aujourd'hui 1,446 habitants. L'église Saint-Jacques, souvent restaurée, fut entièrement rebâtie en 1772, sauf le clocher, qui est encore celui des premiers temps.

saint Jacques, et dont le clocher abrite aujourd'hui encore une grande cloche fondue en 1513 par Pantleon Sydler d'Essling. A cette commune appartient le hameau nommé Zinsbach Mühl ou Zinsmuhl[1] (Moulin du ruisseau Zins). Non loin de ce moulin se trouvait dans les temps anciens une petite église consacrée à Notre-Dame de Zinsbach, lieu de pèlerinage fort renommé. C'est notre nº 3. Tout près de là, au sud-



CHATEAU D'ALBECK; DESSIN A LA POINTE D'ARGENT D'ALBERT DURER

(Collection de Mme Grahl, à Dresde.)

ouest, s'élevait un burg dont il ne reste qu'une hauteur circulaire entourée d'un fossé[2]. C'est ce bourg, tel qu'il était au xvie siècle, que présente notre nº 4.

1 Le moulin marche encore de nos jours.

2. En 1624, on voyait encore les murs de fondation de ce bourg. Remarquons qu'à un quart d'heure sud-est de Pfalzgrafenweiler était situé un autre château plus important, appelé Vörbach, siège des comtes palatins de Tubingue et dont les ruines subsistent de nos jours. Mais ce château ne saurait être celui de notre dessin ; il était muni d'une tour de cent pieds; la tour esquissée par Dürer est beaucoup moins élevée.

Le verso du dessin nous mène à dix kilomètres sud de Bâle, à Dornach, célèbre, surtout alors, par la grande bataille qui s'y était livrée, le 22 juillet 1499, entre six mille Suisses et quinze mille Impériaux, bataille qui assura l'indépendance helvétique. Un feuillet divisé en deux parties nous montre, dans le haut, sur la colline boisée, une imposante forteresse flanquée de tours rondes ; à gauche, un mur plus bas, avec une large échancrure. Le bas de la feuille, à droite, est occupé par le fort de Birseck ; en haut, à gauche, un large pan de mur ; au dessous, une sorte de pavillon. Dürer a écrit au dessus de ces deux dessins : *Dornach 1515* et *Birseck.*

Ces ouvrages fortifiés, légèrement esquissés par notre maître, se retrouvent tous dans une gravure sur bois publiée à Bâle, quelque temps après la bataille, chez Georg Erne[1]. La partie droite de cette très curieuse gravure est occupée par la forteresse même de Dornach, prise d'un point de vue un peu différent de celui de Dürer, mais entièrement conforme à notre dessin, sauf les toits en éteignoir que donne le bois et qu'on ne voit plus dans le dessin. Au dessus de l'échancrure que nous avons signalée, *Dorneck. 1499*, en caractères gothiques. En remontant vers la gauche de la gravure, nous rencontrons Birseck avec l'indication du nom gravé au dessus du fort. Enfin, tout à fait à gauche, sur un point plus élevé, un dernier fort moins important, dont le nom, Rychenstein, est consciencieusement noté dans la gravure ; ce dernier ouvrage est le pan de mur qui figure à gauche, dans le dessin de Dürer.

Dorneck et ses environs devaient offrir à Dürer un intérêt tout particulier : Pirkheimer, son plus cher ami, avait pris part à cette guerre à la tête du corps d'armée de Nuremberg, un des mieux équipés de l'armée allemande. Après la bataille, il reçut du grand-conseil de sa ville

1. Cette gravure était accompagnée de vingt-sept strophes qui célébraient la victoire des Suisses. On n'en a que deux épreuves, l'une au Musée de Bâle, l'autre au Musée Germanique de Nuremberg. On y sent la main d'un artiste naïf et consciencieux, préoccupé du désir de reproduire avec fidélité les divers épisodes de la bataille. Chariots, engins de guerre, armes, tout est noté avec un soin scrupuleux. Cette planche est reproduite dans le *Neujahrsblatt* (LVIII). Bâle, Mast, 1865 ; voy. aussi *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* (livr. II et III, p. 128) : *Ein alter Holzschnitt mit Volkslied über die Schlacht von Dornach 1499,* par Aufsess, avec une réduction du bois. — A comparer avec la feuille III de l'estampe du maître P. P. W., où figure le château de Dornach. Cette feuille porte la légende suivante : *Ceci représente la guerre entre le roi des Romains et les Suisses, ainsi que toute la contrée, villes, châteaux et villages, dans le pays suisse.* (Voy. Passavant, *Peintre-Graveur*, t. II, p. 159-161.)

l'ordre de licencier les troupes, qui avaient vaillamment fait leur devoir. La paix, du reste, fut conclue aussitôt. Pirkheimer a laissé un récit très émouvant en même temps que très savant de cette rude campagne, sous le titre de *Bellum Helveticum*. Dürer, connaissant la part que son ami avait prise à cette expédition, ne dut pas voir sans quelque émotion les divers points du champ de bataille.

Après Dornach et Birseck, Dürer parcourt les environs de Schelestadt, et notamment le district compris entre les deux petites villes de Ribeauvillé et Barr, dans lequel se comptaient quatorze châteaux-forts composant la formidable ligne de défense des Vosges. Nous trouvons deux de ces châteaux dans la suite de dessins dont nous venons de révéler l'existence, Ortenberg et Ramstein. Ils sont assis sur deux éminences rocailleuses d'une même montagne. Ortenberg, le plus élevé et le plus important des deux, présente une haute tour, à cinq pans d'inégale largeur, renfermée dans une vaste enceinte[1]. A la gauche du même dessin, sur un monticule beaucoup moins élevé, le château de Ramstein[2]. Au bas, une rivière serpentant dans toute la largeur de la feuille. Dans un fond lointain, une ligne vague marquant la chaîne des Vosges. Au dessous des deux châteaux, de la main de Dürer, *Orten burg* et *Ram stein*. La partie supérieure du même feuillet est occupée par un dessin présentant un château, vu sous deux aspects différents. Entre les deux vues, cette légende apocryphe, *Ram burg 1514*, recouvrant l'indication primitive de Dürer[3]. Grâce au *Bulletin monumental* de Caumont[4], aux *Antiquités d'Alsace* de Golbéry[5] et aux *Notes sur quelques châteaux*

1. Ortenberg, qui paraît remonter à l'an 1000, était autrefois le chef-lieu de vingt-deux villages et hameaux répandus dans la vallée. Voy. Caumont, *Bulletin monumental* (t. XVII, p. 255), *Antiquités d'Alsace,* de Schweighaeuser et Golbéry (t. II, p. 19). Rothmüller, *Vues pittoresques des châteaux, monuments et sites remarquables de l'Alsace;* Kraus, *Kunst u. Alterthum in Unter Elsass* (p. 240). Le château d'Ortenberg est reproduit dans plusieurs de ces ouvrages. Nous devons, sur ce sujet, d'utiles renseignements au Dr His Heusler, directeur du Musée de Bâle.

2. Ramstein, construit en 1293, appartenait depuis 1361 à la puissante famille de Strasbourg, Zorn de Bulach. Il fut détruit, en 1420, par les bourgeois de Strasbourg, à la suite de dissensions entre la noblesse et la bourgeoisie de la ville. Ce château faisait partie des défenses d'Ortenberg. Ne pas le confondre avec deux autres Ramstein, l'un près de Bâle, l'autre près de Baerenthal, dans le département de la Moselle. Voy. *Antiquités d'Alsace,* et Schoepflin, *l'Alsace illustrée* (t. IV, p. 455).

3. Les vues de ces châteaux sont au verso du feuillet sur lequel est dessiné Kalthental.

4. T. XVII, p. 263.

5. T. Ier, p. 6.

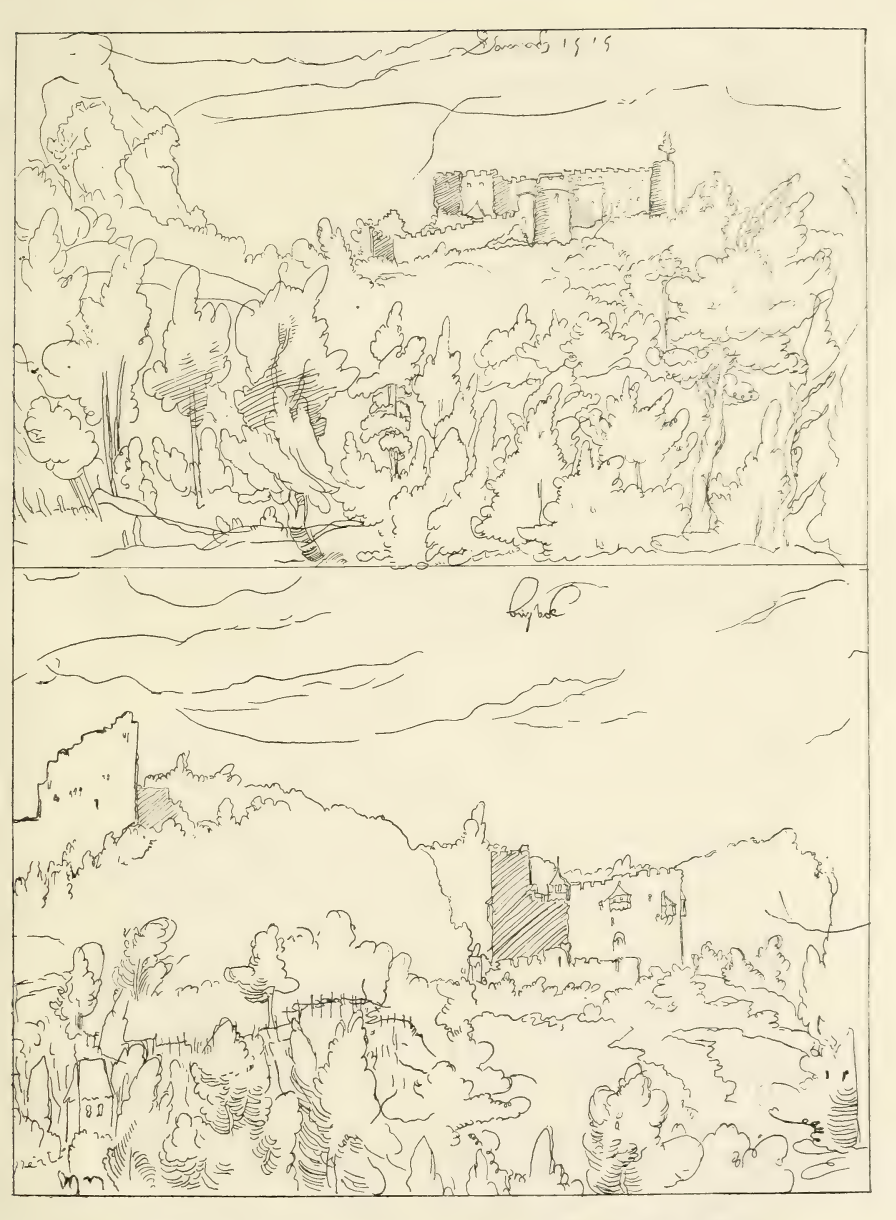
d'Alsace de Ramé[1], qui donnent le même château pris du même point de vue que celui de Dürer, nous avons pu déterminer le nom de cette forteresse, dénaturé par l'inscription apocryphe. Il s'agit ici du château de Saint-Ulrich, près de Ribeauvillé, vu du côté de la chapelle, situé au sommet d'un roc élevé de quatre à cinq cents pieds de hauteur et regardant l'est et le sud-est. On distingue nettement, sur le dessin de Dürer, au premier plan, une construction en forme de parallélogramme, présentant, sur le mur de face, sept fenêtres en plein cintre à double baie, et, sur le mur de côté regardant le nord, deux fenêtres de même style. Là était, selon les uns, la chapelle de Saint-Ulrich ; selon les autres, la grande salle du château. Derrière se dresse un donjon, qui est la partie la plus ancienne de l'ensemble. Ulrichsburg était le plus considérable des quatorze châteaux du district ; de cet endroit, on a une admirable vue sur la plaine d'Alsace, embrassant à la fois Strasbourg, Schelestadt et Colmar.

Cet ensemble de dessins montre bien ce que pouvaient être, au commencement du XVIe siècle, les vallées du Neckar et du Rhin, hérissées de châteaux-forts, de bourgs, de castels, partout où un accident de terrain avait favorisé l'érection de ces moyens de défense. Aujourd'hui encore, quoique la plupart de ces constructions aient été détruites par la guerre de Trente ans, il n'est pas impossible de se représenter le théâtre de notre voyage, tel que Dürer le vit et le dessina dans ses principaux aspects.

Ces *notes*, prises sur nature, avaient pour notre maître un double intérêt : elles satisfaisaient ses goûts de paysagiste toujours attentif à conserver le souvenir des sites pittoresques, et il amassait, en passant, des matériaux pour un travail auquel il devait songer déjà, le *Traité de la fortification des villes, des châteaux et des bourgs*[2]. Cette suite de châteaux et bourgs fut sans doute fort utile à l'éducation de Dürer ingénieur ; nous avons déjà signalé quelques-unes de ces études sur l'art des fortifications, telles que le *Bombardement d'Asperg*, de 1519, un fort

1. *Bulletin monumental*, t. XXI, p. 188. Voy. aussi Woltmann, *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*, qui donne une vue du même château, dans une autre direction.

2. Cet ouvrage, dédié à Ferdinand Ier, roi de Hongrie et de Bohême, petit-fils de l'empereur Maximilien Ier, se divise en six parties, traitant : les trois premières, de la construction des bastions ; la quatrième, de la fortification d'un château ; la cinquième, de la défense d'un défilé, et la sixième, de la protection d'une ville ouverte par des ouvrages fortifiés. Voy. G. d'Imhoff, *Alb. Durer in seiner Bedeutung für die moderne Befestigungskunst.*



DORNACH ET BIRSECK; DESSIN A LA POINTE D'ARGENT D'ALBERT DURER

(Collection de Mme Grahl, à Dresde).

détaché (Ambrosienne, Milan), et le *Siège d'une ville*, la grande gravure sur bois de 1527 (B. 137).

II

Reprenons les différentes étapes du voyage de Dürer. Kaltenthal, Sulz, Albeck, Zinsbach, Dornach, Birseck, Ulrichsburg, Ortenburg et Ramstein, tels sont les lieux de séjour ou de passage incontestablement établis par nos dessins mêmes et les indications autographes qui les accompagnent. Mais il est évident que ces endroits, d'une importance secondaire, ne sont pas les seuls qu'ait visités le voyageur, et qu'ils n'ont dû être visités par lui qu'incidemment. En effet, à côté de chacun de ces points se trouvaient et se trouvent encore quelques villes considérables, où Dürer a dû s'établir passagèrement pour explorer de là les environs, et en rapporter les dessins qui nous occupent. La vue de Kaltenthal nous apprend, par l'inscription même de Dürer (*Kaltenntall by Stuchart*), qu'il est allé à Stuttgard, capitale du duché de Wurtemberg, dont le troisième duc, Ulrich V, marié à une nièce de l'empereur Maximilien, venait d'être chassé de ses États par la révolte d'une partie de ses sujets. Le séjour à Sulz est attesté par les quatre paysages pris autour de cette ville.

Viennent ensuite les vues de Dornach et de Birseck. Il est peu probable que Dürer se soit rendu de Sulz à Dornach sans aucun arrêt ; la distance entre ces deux points est assez longue, et Dürer rencontrait sur sa route une ville qui dut le retenir quelque temps, Fribourg en Brisgau, alors résidence du margrave de Bade, Christophe Ier (1453-1527). Il était appelé dans cette ville par le désir d'y voir Hans Baldung Grien de Strasbourg, son plus brillant disciple, avec lequel il entretint toujours d'étroites relations d'amitié. En 1520, partant pour les Pays-Bas, il emportait, en même temps qu'un choix de ses propres œuvres, des gravures de Baldung, qu'il vendit ou donna dans les Flandres. Quelques jours après la mort de Dürer, une boucle de ses cheveux fut envoyée à Baldung. On sait que celui-ci s'établit à Fribourg de 1511 environ à 1516, pour y exécuter le polyptyque qu'on admire au dessus du maître-autel de la cathédrale[1]. Il semble impossible que Dürer n'ait pas saisi cette occasion de revoir un ami et un élève occupé en ce temps à terminer le travail qui est considéré comme son chef-d'œuvre,

1. Voy. Woltmann, *Hans Baldung Grien, Geschichte der deutschen Kunst im Elsass,* p. 278-296.

et qui est empreint si fortement de l'influence du grand maître nurembergeois.

En cette même année 1515, Baldung illustre de dix dessins à la plume un des exemplaires du célèbre *Livre d'heures de Maximilien*, imprimé en 1514 par Hans Schonsperger d'Augsbourg[1]. Ces dix illustrations et celles

1. Cet exemplaire est celui de la bibliothèque de Besançon. M. Auguste Castan, membre correspondant de l'Institut, le savant directeur de cette bibliothèque, apporta ce précieux volume à Paris lors de la réunion du Congrès des sociétés savantes en avril 1878, et lut à ce sujet, dans la section d'histoire du congrès, une notice des plus intéressantes. Nous avons pu voir le livre à ce moment et l'étudier de plus près à Besançon même. Il faisait partie de la collection, riche de douze mille volumes, de Jean-Baptiste Boisot, qui la légua, en 1694, aux Bénédictins de Saint-Vincent de Besançon, dont il était commanditaire.

Ce volume, imprimé sur vélin comme celui de Munich illustré par Dürer, se compose de trente-cinq feuillets ou soixante-dix pages, au lieu de cent soixante-quatre feuillets que devrait avoir l'exemplaire complet. Il commence au feuillet soixante-neuf, numéroté en chiffres romains à côté desquels un 1, en chiffres arabes, d'une écriture plus récente; ce mode de pagination double se poursuit jusqu'à la fin du livre. Tous les feuillets sont revêtus de signatures, dont cinq authentiques, et les autres, comme dans le volume de Munich, apocryphes, de deux mains inconnues. Au bas de la première page, une des belles de la série, se voit un char portant un Amour qui tient une pancarte avec les lettres A B C. Le char est traîné et poussé par des hommes appartenant, à en juger par leurs costumes, à toutes les classes de la société. Il faut voir là, sans doute, quelque allégorie relative à l'universalité de l'instruction. Sur une des bannières que tient un des acteurs, les lettres H B, de la même encre rouge que le dessin, initiales de Hans Burgkmair, et évidemment inscrites de sa main. A droite, en marge, Mucius Scévola se brûlant la main, etc., composition bien ordonnée, d'une facture charmante, fine, vive et spirituelle. Le verso, malgré les lettres H B, évidemment d'une écriture postérieure, est d'Altorfer, dont on reconnaît la main un peu lourde, ainsi que sur onze autres pages, parmi lesquelles une, le numéro LXXVI, porte son monogramme authentique au milieu d'un piédestal soutenant le Christ debout, qui tient d'une main le globe et bénit de l'autre. Outre ces deux signatures de Burgkmair et d'Altorfer, on rencontre encore, sur trois pages, le monogramme également authentique de Hans Baldung Grien; les sept autres illustrations du même artiste portent son monogramme apocryphe. Quant aux initiales M Z, qu'on trouve sur seize dessins, elles n'ont aucune raison d'être, ces dessins ayant été exécutés par Burgkmair, comme l'atteste la comparaison avec la première page. Viennent ensuite vingt-quatre pages signées des lettres H. D. apocryphes, qui pourraient cependant désigner le véritable auteur, Hans Dürer.

En effet, l'influence d'Albert Dürer se trahit dans ces vingt-quatre pages plus que dans les autres. L'homogénéité des compositions et l'abondance des enroulements qui forment, en reliant les divers sujets, un encadrement marginal, rappellent d'assez près l'édition de Munich. Malheureusement, quoique les formes et les proportions des figures méritent tous les éloges, quoique les mouvements soient bien saisis et rendus d'une main sûre, la plume manque de légèreté, et la surcharge des traits et des

des collaborateurs de Baldung, tous élèves ou amis de Dürer, ont dû être exécutés sous la direction du maître, ou du moins sous l'inspiration des dessins que celui-ci avait semés sur le premier exemplaire. Or il est difficile d'admettre que Baldung, tout entier à son polyptyque, ait pu quitter Fribourg dans le courant de l'année 1515, et il est aussi improbable que le volume destiné à l'empereur ait fait le voyage de Fribourg. Ne doit-on pas supposer, d'après la similitude des dessins qui ornent les deux exemplaires de Munich et de Besançon et d'après la concordance des dates (1515) entre le voyage de Dürer et les illustrations des deux livres, que celui-ci apporta lui-même à Baldung l'exemplaire dont ce dernier devait embellir quelques pages?

Un autre trait commun semble, en cette même année, réunir les deux noms de Dürer et de Hans Baldung, et ajouter un supplément de vraisemblance à un rapprochement des deux artistes. Les lecteurs de la *Gazette*[1] se rappellent peut-être un dessin à la plume, de Dürer, représentant un homme et une femmes nus, debout, dans une attitude bizarre, enlacés par les griffes d'un monstre hideux, sorte de dragon ailé figurant très probablement le diable[2]. Au bas, un enfant faisant la culbute; à droite, une tête de truie. Nous avons assigné la date 1515 à ce dessin, dont la facture est celle du *Livre d'heures*, et qui porte un entrelacs tout à fait pareil à ceux du même livre. Or, dit Woltmann, « parmi les compositions fantastiques de Baldung, un dessin en clair-obscur du Cabinet des Estampes de Carlsruhe[3], occupe une des pre-

hachures gâte l'aspect général des dessins. Aussi ces feuillets le cèdent-ils aux pages moins travaillées de Burgkmair et de Baldung Grien. Au feuillet trente-trois, Altorfer a copié le rhinocéros de Dürer. Au verso du feuillet vingt-un, Burgkmair a reproduit le groupe des trois femmes sur une tortue, soulevant une voile, du dessin de *Pupilla Augusta* conservé à Windsor. Enfin, au verso du feuillet dix-neuf, Burgkmair a inscrit sur un trophée d'armes l'année MDXV, qui date tous les dessins du livre.

Comme le dit fort bien M. Castan, l'exemplaire de Besançon est un frère jumeau du volume de Munich, mais un frère très inférieur en élégance et en beauté. Malgré les pages vraiment supérieures signées du monogramme de Hans Baldung Grien et les vives esquisses signées H. B., l'illustration du livre de Besançon le cède de beaucoup au chef-d'œuvre de Dürer, qui l'emporte triomphalement pour l'invention et l'exécution. L'exemplaire n'en est pas moins très intéressant, et par la valeur même des dessins dont il est orné, et par les indications qu'il nous donne sur l'entourage immédiat d'un grand maître, sur ce groupe actif qui travaillait sous ses yeux et s'inspirait directement de ses nouvelles créations, et dont il était la lumière et la vie.

1. Voy. l'année 1878, t. XVII, p. 248.

2. Ce monstre reparaît (p. 22 des lithographies de Strixner) dans le *Livre d'heures* de Maximilien, où il fuit devant la toute-puissance divine.

3. C'est là que se trouve un carnet très volumineux de Baldung, vrai joyau de l'art

mières places; il est en même temps un des plus énigmatiques : une femme nue et un monstre dans une attitude bizarre et fort risquée; la femme semble enlacer un fil autour du corps du monstre et du dieu; un enfant nu monte sur le dos du dragon; un autre joue avec sa queue ». L'analogie entre ces deux compositions, également étranges, est manifeste. Le dessin de Baldung est signé de son monogramme et porte la date de 1515. Une seule et même idée a inspiré ces deux pages, qui sont évidemment contemporaines, sinon de la même année.

L'excursion à Dornach ne laisse aucun doute sur un séjour à Bâle. Dornach n'est qu'un petit village à dix kilomètres de cette ville, qui dut être le quartier général de Dürer. Bien des raisons invitaient le grand artiste à y séjourner : il s'y était déjà arrêté chez l'orfèvre Georges Schongauer lors de sa tournée d'apprentissage (1490-1494); il y avait de vieux amis parmi lesquels l'imprimeur Hans Amerbach, auquel en 1507 il avait adressé un billet des plus affectueux[1]. Bâle était un rendez-vous de savants de toute sorte, théologiens, jurisconsultes, humanistes; « le séjour le plus plaisant des Muses », dit Érasme dans une lettre enthousiaste de 1516. Son université se faisait remarquer par l'indépendance de son enseignement et par ses tendances réformatrices; la fameuse société présidée par Beatus Rhenanus y tenait tête au clergé et à la scolastique. L'art de la typographie s'était plus que partout ailleurs développé dans cette ville industrieuse et érudite, avec les Amerbach, les Froben et autres, qui, pour illustrer leurs nombreuses publications, avaient recours au talent des dessinateurs et des graveurs en bois. Cette dernière considération ne devait point être indifférente à Durer, qui pouvait espérer à Bâle des commandes de la part des typographes et y trouvait en même temps, comme à Venise en 1506, comme plus tard dans les Pays-Bas, un marché favorable à la vente de ses produits d'art. En même temps il rencontrait dans la cité du Rhin un cercle d'humanistes *libéraux* qui convenaient à ses goûts de réformateur et lui rappelaient ses amis de Nuremberg et le groupe de Pirkheimer avec lequel ils entretenaient des relations régulières. Le Voltaire du XVIe siècle, Érasme, à l'apogée de sa gloire, était en 1515 à Bâle, où il venait depuis deux ans déjà surveiller l'impression de ses œuvres dans les ateliers de Hans Froben.

Cette année même, Hans Holbein le jeune, nouveau venu dans la

allemand, rempli de portraits, de figures, de vues, de paysages de toute sorte, etc., à la pointe d'argent, presque tous avec date et monogramme.

1. Voy. Thausing, *Briefe*, etc., p. 23. Amerbach avait été correcteur à Nuremberg, chez Antoine Koburger, parrain de Durer.

cité, enrichissait de ses illustrations marginales la récente édition de l'*Éloge de la folie*. Ici se place une question délicate et piquante : Dürer a-t-il vu Holbein le jeune et quels ont pu être les rapports entre ces deux hommes, dont l'un touchait à son zénith et dont l'autre, à peine âgé de dix-huit ans, allait se ranger parmi les maîtres? Tout d'abord, comprendrait-on que le grand artiste de l'Allemagne et le jeune Holbein, illustre par son père et déjà connu par lui-même, se soient trouvés dans la même ville sans se voir, sans parler de leur art, sans se montrer leurs œuvres respectives? Mais nous avons un témoignage plus précis et plus décisif de ces rapports. Sur une feuille conservée au Musée de Pesth et provenant de la collection Esterhazy se trouvent cinq dessins à la plume d'Albert Dürer : 1° Un buste de fou, coiffé d'un bonnet à longues oreilles terminées par des grelots, soufflant gravement dans une sorte de chalumeau ; 2° un aigle éployé debout sur un trophée de branchages ; 3° un satyre assis à terre, jouant de la flûte de Pan; 4° un fou poussant dans une brouette un homme ventru qui porte à sa bouche un hochet en forme de petite Folie ; 5° un chasseur sonnant du cor et tenant en laisse deux épagneuls précédés de deux lévriers à la poursuite d'un cerf. Or trois de ces dessins (1° 3° et 5°) sont tout à fait analogues à trois des croquis dessinés par Holbein sur les marges du livre d'Érasme, et servent comme ceux-ci de commentaire au texte. « *Les hommes les plus heureux*, dit Érasme, *sont ceux qui rompent tout commerce avec la science pour se laisser guider par la nature.* » Durer nous montre, à ce propos, un fou triste soufflant dans un chalumeau; Holbein nous présente un fou gai, habillé du même costume, vu également en buste, pressant contre sa poitrine une bouteille qu'il vient de vider, si l'on en juge par sa joyeuse attitude. Même analogie entre le satyre de Dürer et celui d'Holbein; l'un est assis, l'autre debout, s'appuyant sur un bâton tordu, mais tous deux jouent de la flûte de Pan. Ils répondent à ce passage d'Érasme : « *Polyphème bat la terre lourdement et les nymphes dansent la gymnopédie. Les satyres à moitié boucs jouent des atellanes.* » Quant à la chasse de Durer, elle est conçue tout à fait dans la même disposition que celle d'Holbein, non sans quelques différences de détail. Au lieu d'un personnage unique habillé en chasseur, Holbein fait courir après les chiens deux fous dans le costume traditionnel; sa chasse se déroule dans un paysage sommairement indiqué qu'on ne trouve point chez Dürer. Les deux dessins commentent ce passage : « *Il faut ranger dans cette catégorie* (celle des fous) *ceux qui mettent la chasse au dessus de tout et qui ne connaissent pas de plus grande jouissance d'esprit que d'entendre l'horrible son du cor et les aboiements des chiens.* » Le numéro 4,

l'homme poussé dans une brouette dont l'analogue ne se trouve pas dans Holbein, semble s'appliquer à cette pensée du livre : « *C'est à l'aide de ces niaiseries que l'on mène cette énorme et puissante bête qui s'appelle le peuple.* » L'homme ventru serait le peuple ; le hochet qu'il mord figurerait *ces niaiseries* dont parle l'auteur. Reste l'aigle (nº 2) dont on ne peut guère expliquer la présence sur notre feuille, à moins qu'on n'y voie une allusion à ces rois et princes qu'Érasme fustige assez légèrement [1].

On ne peut mettre en doute l'inspiration commune qui inspirait ces dessins : ceux d'Holbein sont, on le sait, de l'année 1515. Quant aux croquis similaires de Dürer, M. Thausing les attribue à cette année [2], et nous-mêmes, en examinant de près la facture, nous n'avions pas hésité à nous ranger à cette opinion. Les dessins des deux maîtres sont donc exactement contemporains, se rapportent au même livre et ont été exécutés dans la même ville. Érasme a été le trait d'union entre Holbein et Dürer, qui professa pour le grand écrivain une estime portée jusqu'à la vénération, comme en témoigne un curieux passage du journal de voyage aux Pays-Bas [3]. Constatons la supériorité de la plume, si légère, si fine et si spirituelle de Dürer, sur celle de Holbein, plus pesante et plus grosse, malgré toute la verve de la conception. Toutefois l'influence du maître nurembergeois sur Holbein ne fut que passagère ; on ne l'aperçoit nettement que dans l'*Apocalypse* (Passavant, nº 149), dans le *Christ portant la croix* [4], et dans les *Neuf petits Génies et Enfant* (Passavant, 103), bois qui est précisément de notre année 1515.

Dürer visita-t-il quelque autre ville de la Suisse? Il nous paraît probable qu'il s'arrêta à Zurich. En effet, dans une lettre de 1523,

1. Nous renvoyons, pour les passages d'Érasme et les dessins d'Holbein, à la très jolie édition Jouaust (1876), pages 108, 73, 120, 92, 185.

2. M. Thausing, qui n'a pas relevé l'analogie avec Holbein, regarde, à tort, ces dessins comme des études pour l'illustration du *Livre d'heures* de Maximilien. Voy. la traduction de M. Gruyer, p. 389.

3. Après avoir déploré l'arrestation de Luther, qu'il croit emprisonné par ses ennemis (1521), Dürer s'écrie, s'adressant à Érasme : « Écoute, chevalier du Christ, chevauche le premier à côté du Seigneur, protège la vérité et conquiers la couronne du martyre!..... O Érasme, reste avec nous, afin que Dieu se glorifie en toi!.... » Dürer fit deux fois le portrait d'Érasme. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 1879. T. XIX, p. 79 et 268.

4. Voy. Woltmann *Holbein.* — Le *Christ portant la croix* est une gravure sur bois, pièce unique, longtemps perdue dans les anonymes du Musée de Bâle, et restituée à Holbein par le savant directeur de ce Musée, le docteur His Heusler. Le même Musée possède une Glorification du Christ, homme de douleur, d'Ambroise Holbein, d'après le bois ornant le titre de la *grande Passion* de Dürer.

adressée à maître Félix Frey, de Zurich, à propos d'une ronde de singes que celui-ci lui demandait [1], il le charge de ses compliments pour Zwingle, le réformateur, pour Hans Urich, Hans Leu [2] et *les autres messieurs qui me sont favorables.* Il lui envoie cinq petites estampes qu'ils devront se partager. Quand, si ce n'est dans ce voyage de 1515, Durer a-t-il pu se faire un pareil groupe d'amis à Zurich?

Les dessins des châteaux de Saint-Ulrich, de Ramstein et d'Ortenberg établissent une tournée de Dürer dans le district de Schelestadt. Est-il possible que de là il ne se soit point rendu à Colmar et à Strasbourg, éloignés à peine de quelques heures, qu'il avait visités en 1490-1494 et dont la réputation artistique était considérable? Dans ces années, un des disciples de Dürer, Mathias Grunewald, le Corrège allemand, comme l'appelle Sandrart, exécutait son remarquable retable à Issenheim [3], petite ville située à une vingtaine de kilomètres de Colmar où vivait encore le frère du grand Martin Schongauer, Paul, qui avait si affectueusement reçu notre maître en 1492 [4]. A Strasbourg, Jean Wechtlin, le maître aux bourdons croisés, un de ceux qui subissaient l'influence de Dürer, venait d'être reçu bourgeois de la cité en 1514. Il se peut enfin que Dürer soit allé à Wissembourg; il y connaissait une famille Schilling, dont les armoiries [5], trèfle jaune sur champ rose, se trouvent sur un dessin à la plume de 1509, représentant la *Chute des Anges* en forme de *tondo* (British Museum), où se voit le donateur agenouillé. Un des membres de cette famille, Jost Schilling, sans doute le donateur du dessin, construisit, en 1507, la chapelle et l'autel de Saint-Stanislas, dans l'église paroissiale de Saint-Jean, à Wissembourg [6]. Sur un mur de cette chapelle était peint un *Jugement dernier,* dont on voyait, dit-on [7], il y a quelques années, des traces aujourd'hui disparues [8]. Quelle connexion peut-on supposer entre cette peinture murale

1. La lettre et le dessin sont au Musée de Bâle. Frey était le premier prévôt protestant de l'église Saint-Charles, à Zurich.

2. Peintre-graveur zurichois tué aux côtés de Zwingle, à la bataille de Cappel (1531). On a de lui, au Musée de Bâle, des dessins qui trahissent une imitation très voulue de Dürer.

3. Ce retable est aujourd'hui au Musée de Colmar, V. *Musée de Colmar,* par Charles Goutzwiller et Woltmann, *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass,* p. 247.

4. Paul Schongauer mourut à Colmar en 1516.

5. Ces armoiries sont indiquées dans l'*Armorial* de Siebmacher, planche 63.

6. Voy. B. Hertzog, *Elsaesser Chronik,* p. 240. Strasbourg, 1593.

7. Voy. Kraus, *Kunst und Alterthum im Unter-Elsass,* page 622.

8. Une lettre que nous écrivit l'an dernier M. Bastien, le pasteur de Saint-Jean, constate que, lors des restaurations faites, il y a environ vingt ans, aux murs qui

et le dessin du British Museum? La date de ce dessin (1509) suit de près celle (1507) de la fondation de la chapelle Saint-Stanislas; d'autre part, il est à remarquer que les armoiries dessinées par Durer sont précisément celles du fondateur de cette chapelle.

Nous nous arrêtons avant d'avoir entièrement exploré le vaste champ des hypothèses. Certes nous aurions pu, sans trop d'invraisemblance, mener notre voyageur en beaucoup d'autres lieux; mais nous savons avec quelle rapidité on se laisse entraîner sur la pente glissante des conjectures, et nous nous sommes borné aux seules déductions que nous fournissaient les dessins mêmes. Il nous suffit d'avoir fait connaître un voyage qui avait jusqu'ici échappé aux biographes de notre maître, et d'avoir montré, pièces en main, les deux grands noms de Dürer et de Holbein réunis, sinon dans une collaboration avérée, du moins dans une commune pensée.

CHARLES EPHRUSSI.

séparent la nef du chœur, on mit à nu des restes d'une peinture murale que quelques personnes compétentes crurent être un *Jugement dernier* du XVe, ou du commencement du XVIe siècle. La restauration de ces restes ayant été jugée impossible, le tout fut recouvert d'un badigeon.



L'ŒUVRE DE JULES JACQUEMART

APPENDICE

I



Lorsque, en 1876, nous décrivions ici, pièce à pièce et état par état, l'œuvre de Jules Jacquemart, notre pauvre ami était déjà profondément frappé, mais nous lui trouvions encore tant de confiance en lui-même et tant d'enthousiasme pour son art, que nous comptions beaucoup sur les ressources merveilleuses de la jeunesse. Nous nous faisions cette illusion de croire que les premières atteintes de la maladie qui vient de l'emporter se dissiperaient au doux soleil de Menton. Nos illusions nous ont été brusquement et cruellement arrachées. En quelques semaines, une dernière crise a terrassé une des organisations les plus riches et les plus charmantes de notre temps. Jacquemart est mort à Paris, le 26 septembre dernier, à l'âge de quarante-trois ans.

Si un adoucissement a pu être apporté à la douleur de ses amis, c'est de savoir qu'il a été entouré jusqu'à la dernière seconde par les affections les plus tendres et les plus dévouées.

Que de richesses la cette mort nous fait perdre! Le graveur pouvait, certes, produire de nouveaux chefs-d'œuvre, mais il avait, du moins, accompli sa mission. L'aquarelliste, au contraire, malgré la rapidité de son épanouissement, était en pleine fleur. Chaque jour, son incomparable

talent semblait grandir, sa main s'assouplissait et se jouait au milieu des plus difficiles problèmes du ton et de l'effet avec une aisance plus grande, son pinceau courait plus rapide. On peut tenir ses dernières aquarelles de Menton pour les plus parfaites.

Il nous faut maintenant rouvrir le catalogue de son œuvre pour le terminer. C'est une tâche triste. Nous apprécierons, dans un deuxième article, le rôle et la valeur de Jacquemart comme aquarelliste. L'exposition qui sera faite bientôt, nous avons tout lieu de le croire, de ses aquarelles, nous fournira les éléments de notre étude. Nous pourrons alors juger, de plus haut et plus d'ensemble que nous ne l'avons fait, les mérites de ce grand artiste. Quelques lettres exquises, tout imprégnées de sensibilité et de distinction, d'une tournure rapide, d'une élégance délicate, adressées à l'ami le plus intime, M. Queyroy, nous le feront bien connaître. Comme le disait en termes excellents, il y a quelques jours, dans le journal *Le Temps*, notre collaborateur, M. Charles Blanc, « la France a perdu en Jacquemart un artiste de premier ordre en son genre, un graveur unique, tel qu'on n'en vit jamais, tel qu'on n'en reverra plus. »

Avec notre premier article, nous publions une charmante fantaisie inédite que Jules Jacquemart, dans un jour de désœuvrement, esquissa de sa pointe la plus légère. L'*Éclat d'obus*, qu'il serait peut-ère plus rationnel d'intituler : *Souvenir de 1870*, fut gravé à l'eau-forte après les douloureuses épreuves de la guerre, lorsque notre ami, qui avait hautement et courageusement fait son devoir, rentra dans son appartement de la rue Pergolèse et trouva, au milieu des dégâts causés par les projectiles, un éclat d'obus qui s'était abattu au milieu des plus fragiles bibelots d'une étagère chinoise. Les petits personnages regardent curieusement l'intrus et s'en approchent avec les égards dus à sa taille et à sa forme insolite. La petite scène est traitée avec une grâce pleine d'humour. Ce sont bien là les inventions de cet esprit charmant qui, ne l'oublions pas, savait composer à ravir. L'*Éclat d'obus* porte le n° 348 de son œuvre.

Le dernier portefeuille comprend toutes les planches gravées depuis 1876 et contient dix-sept pièces, dont huit ont paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

379. — Le Christ attaché a la colonne (xvie siècle). — Gemme de la collection du Louvre. — La figure du Christ est une statuette de 13 centimètres de haut, en jaspe sanguin ; la colonne est en cristal de roche ; le piédestal est d'or, orné de figures en ronde bosse, de bas-reliefs délicatement ciselés et d'animaux. Les taches rouges qui se détachent sur le jaspe vert ont été adroitement utilisées par le lapidaire, pour représenter le sang coulant des plaies du Christ. — Haut., 0^{m},380 ; larg., 0^{m},280.

Cette œuvre remarquable, de la fin du XVIe siècle, avait été gravée en 1874 par Jules Jacquemart, pour le troisième volume des *Gemmes et Joyaux,* de M. Barbet de Jouy, ouvrage dont nos lecteurs connaissent l'extraordinaire beauté, et qui est certainement l'œuvre maîtresse de l'artiste. Deux volumes seulement ont paru. Du troisième, il n'y a que cette planche, inédite et non signée, et onze dessins admirables, à la mine de plomb, reproduisant treize objets des XVIe et XVIIe siècles, qui aient été exécutés. L'eau-forte du *Christ à la colonne,* que nous publierons, au mois de janvier, dans notre album Jacquemart (prime de la *Gazette* pour 1880), est une eau-forte grasse et brillante où l'opposition des deux matières, l'une sombre et l'autre claire, est parfaitement rendue. Le piédestal est un chef-d'œuvre dans la manière large.

Nous ne quitterons pas les *Gemmes et Joyaux* sans dire que notre honorable et généreux ami, M. Barbet de Jouy, possesseur des soixante planches des deux premiers volumes, en fit, au lendemain de la mort de Jules Jacquemart, l'abandon à la mère et aux sœurs de celui-ci. C'est M. Barbet de Jouy qui possède les merveilleux dessins exécutés par le jeune maître devant les originaux eux-mêmes.

Premier état. La colonne de cristal de roche à laquelle le Christ est attaché n'est pas encore gravée. Il n'existe que deux épreuves de cet état, qui se trouvent dans l'œuvre complet formé par l'artiste et appartenant aujourd'hui à la famille.

Deuxième état. La colonne est gravée.

380. — PENDULE DE MARIE-ANTOINETTE. — Collection Henri de Greffulhe. — Eau-forte exécutée pour la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1877. — Haut., 0^m^,225; larg., 0^m^,158.

Ce ravissant chef-d'œuvre, de pur style Louis XVI, en marbre et bronze doré, avec figures en bronze noir, a été gravé pour l'étude de la collection Henri de Greffulhe faite dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Il a été modelé par Falconnet, et provient de l'ameublement de Marie-Antoinette. Jacquemart avait en outre dessiné à la plume, pour le même travail, les deux candélabres.

Premier état. L'eau-forte n'est qu'à l'état d'esquisse; les ombres sont encore vides et maigres.

Deuxième état. Le travail, après nettoyage, est vigoureusement remordu.

Troisième état. Les deux figures de bronze, les ciselures du piédestal sont reprises et poussées à un effet plus accentué de blanc et de noir ; mais quelques oppositions dans les reflets noirs du métal manquent encore de franchise et d'éclat.

Quatrième état. Planche nettoyée, mise au ton par un tirage brillant, et signée sous le socle : *Jules Jacquemart, 1877.* Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

381. — *L'Amateur d'estampes,* d'après un dessin de MEISSONIER. — Gravé pour servir de frontispice à l'ouvrage de M. le baron Roger Portalis, les *Dessinateurs d'illustrations du* XVIIIe *siècle.* — Haut., 0^m^,210 ; larg., 0^m^,138.

Trois états, qui ne sont guère que des états de tirages et de mises au ton des noirs, avec quelques accentuations dans les hachures, surtout dans les vêtements. Le dernier état est signé, à gauche dans le bas : *Jacquemart, d'après Meissonier.*

382. — *Le Troupeau,* par PAUL POTTER. — Planche gravée pour la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1877 (étude de M. Charles Blanc sur la galerie de San-Donato, dispersée depuis). — Haut., 0^m^,70 ; larg., 0^m^,240.

Cette planche est une des meilleures de la dernière période ; elle a une fraîcheur

merveilleuse. Il faut noter, comme réussite parfaite, le museau luisant, les cornes blanches à pointes effilées et noires de la vache du premier plan.

Premier état. La morsure est franche, mais le travail est dépouillé. Le cuivre, trop grand, donne une marge de 0^m,025 à droite. La marge est pure.

Deuxième et troisième états. Quelques traits essayés sur la marge de droite la salissent. Mise au ton progressive.

Quatrième état. Effet brillant et velouté obtenu par un bon tirage chez Liénard ; noirs profonds, fonds lumineux et enveloppés. Signature à gauche dans le travail : *Jules Jacquemart 1877, del. et sculp.* Tirage de la *Gazette.*

383. — *Tête de vieillard,* par Rembrandt. — Galerie de San-Donato. — Planche gravée pour la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1877. — Haut., 0^m,240 ; larg., 0^m,170.

Eau-forte venue du premier coup et très vigoureuse d'effet. Cinq états, dont les différences sont peu sensibles et consistent en adoucissements de tailles. Dernier état avec la signature et la date à la pointe sèche, dans la marge du bas. Tirage de la *Gazette.*

384. — *Paysage,* par Rembrandt. — Galerie de San-Donato. — Planche gravée pour la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1877. — Haut., 0^m,170 ; larg., 0^m,215.

Eau-forte large et grasse, venue à la première morsure. Trois états présentant peu de différences. Dans le deuxième état, l'ombre du nuage sur le terrain est plus accentuée et s'enlève en vigueur sur un ciel plus clair. La planche porte le nom de *Rembrandt Van Rhyn* et la signature *Jules Jacquemart.* Dans les deux premiers états, le cuivre, trop grand, donne une marge de 0^m,020 à gauche ; dans le troisième, la planche est coupée. Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

385. — *Fruits et Poissons,* par Jean Fyt. — Galerie de San-Donato. — Planche exécutée pour la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1877. — Haut., 0^m,176 ; larg., 0^m,210.

Rare et beau tableau, de ton chaud et savoureux, dans la gamme des violets, interprété par le graveur avec une maîtrise superbe. A notre sens, les poissons sont un peu raides, mais la guirlande de fruits est un morceau de la plus belle venue.

Premier état. Le cuivre, trop grand, donne une marge de 0^m,030 par en bas. Les ombres sont moins engraissées que dans l'état suivant.

Deuxième état. Signé en dessous : *Jules Jacquemart d'après Joannes Fyt.* La planche est coupée. Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

386. — *L'Enfant prodigue,* par Téniers. — Galerie de San-Donato. — Planche exécutée pour la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1877. — Haut., 0^m,178 ; larg., 0^m,225.

Charmante eau-forte, profonde et veloutée dans les noirs. Le lit à rideaux et lambrequins est une merveille.

Premier état. Très peu venu. Le plancher est complètement blanc.

Deuxième état. La planche, reprise, est presque arrivée. Le plancher est encore trop clair. Aucune signature.

Troisième état. Le mur et le plancher, plus colorés, portent la signature de Téniers, très visible, ainsi que celle de Jacquemart.

Quatrième état. Le plancher est éclairé près des personnages ; des travaux croisés ont été ajoutés dans le coin qui porte la signature de Téniers, devenue beaucoup moins visible. Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

387. — *Une Fête dans une chaumière,* d'après Adrien Van Ostade. — Galerie de

San-Donato. — Planche exécutée pour la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1877. — Haut., 0m,237; larg., 0m, 178.

Les trois premiers états ne présentent que peu des différences de ton obtenues par le tirage. La morsure était venue du premier coup. Le quatrième état porte la signature : *Jules Jacquemart aqua-forti 1877.* Dans le cinquième, la signature est recreusée au burin. Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

388. — Une Génoise. — Planche exécutée pour *l'Eau-forte en 1878,* publiée chez Cadart. — Haut., 0m,278; larg., 0m,198.

Croquade à l'eau-forte, enlevée directement sur le cuivre.

Deux états, qui ne diffèrent que par la signature ajoutée au second, qui est le tirage de la publication.

389. — Portrait de Maître Allou. — Exécuté pour M. Allou en 1878. — Haut., 0m,268; larg., 0m,198.

Premier état. Le revers du paletot est resté sans travail.

Deuxième état. Quelques traits sur le revers du paletot.

Troisième état. La planche est signée.

390. — Boîte en laque blanc, de la collection de Mme Cahen d'Anvers (1879). — Haut., 0m,200; larg., 0m,139.

Petite estampe très délicate, gravée pour M. Burty.

Deux états, qui ne diffèrent que par l'ombre du coin, qui est beaucoup plus accentuée dans le second. La planche n'a pas été signée. Il n'a été tiré que trois épreuves du premier état.

391. — Portrait d'Albert Jacquemart, gravé pour le Catalogue de sa collection publié par le Musée de Limoges (1879). — Haut., 0m,200; larg., 0m,138.

Premier état. Le fond taché; les favoris et le bas du visage peu travaillés.

Deuxième état. Toute la tête est plus travaillée. Il n'y a qu'une épreuve de cet état, qui se trouve dans l'œuvre complet formé par Jules Jacquemart.

Troisième état. Le regard a plus d'accent; le revers et le devant du paletot, restés blancs dans les deux états précédents, sont travaillés.

Quatrième état. La bouche est plus expressive; la silhouette du dos est plus droite, la planche est signée. Tirage du catalogue.

392. — Table en bois sculpté, composée par M. Beurdeley, et exposée au Champ de Mars en 1878. — Planche exécutée pour la *Gazette des Beaux-Arts.* — Haut., 0m,178; larg., 0m,265.

Cette magnifique planche est une des plus belles de l'œuvre. La liberté et la fraîcheur du travail en sont extrêmes. Elle fut publiée, par la *Gazette,* dans le numéro du 1er janvier 1880.

Premier état. Non signé.

Deuxième état. Le contour des ornements est plus accusé; la planche est signée.

Troisième état. Le marbre est repris et plus coloré. Tirages de la *Gazette* et des *Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878* [1].

1. Paris, *Gazette des Beaux-Arts,* 2 vol. gr. in-8°, 1879.







[illegible] del. et sc.

[illegible]CLAT D'OB[illegible]

Gazette des Beaux Arts

Imp. Ch. [illegible]

393. — La *Joconde*, d'après Léonard de Vinci. — Planche exécutée, en 1879, pour la maison Goupil. — Haut., $0^{m},620$; larg., $0^{m},450$.

Cette planche, la plus grande et l'une des plus importantes de l'œuvre, a été très discutée. Nous accorderons volontiers qu'un tableau comme celui de la *Joconde* ne paraissait guère convenir à une interprétation à l'eau-forte. La planche de Jules Jacquemart témoigne tout au moins d'une grande hardiesse. Les épreuves bien tirées sont rares ; mais elles laissent à une grande distance, comme finesse de modelé et justesse de ton, les épreuves du tirage courant. Cette planche a eu sept états, tous très différents.

Premier état. Première morsure. Ne porte aucune signature ni inscription.

Deuxième état. Morsure reprise et engraissée. Porte l'inscription suivante, en anglais : *In progress for the proprietors Mess. Goupil et Cie in Paris.*

Troisième état. Le travail de la tête est entièrement nettoyé ; les yeux sont repris et adoucis.

Quatrième état. Le front, les joues, la poitrine, les mains, qui étaient presque entièrement vides de travail, sont repris avec un travail considérable de hachures.

Cinquième état. La poitrine est entièrement couverte de hachures entrecroisées très légères.

Sixième état. Tous les noirs sont mis au ton. Toutes les petites taches enlevées.

Septième état. L'inscription anglaise est effacée. Tirage des avant-lettre.

394. — Cuiller en argenterie artistique, gravée pour M. Thiphany, en 1879. — Haut., $0^{m},180$; larg., $0^{m},290$.

Cette charmante planche n'a eu que deux états. Dans le second état, quelques traits dans l'ombre de la cavité de la cuiller ; la planche est signée.

395. — Portrait de Nicolas Rapin, d'après un tableau du temps, avec un encadrement composé par J. Jacquemart. — Planche gravée pour M. Techener, en 1880. — Haut., $0^{m},280$; larg., $0^{m},200$.

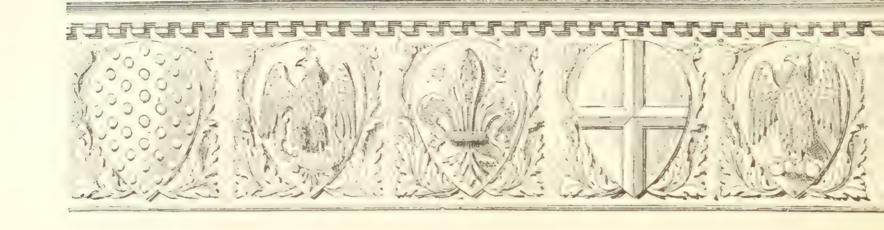
Deux états seulement, dont le second signé.

Tous les premiers états des planches : *Pendule de Marie-Antoinette, Tête de vieillard, par Rembrandt, les Amateurs d'estampes, le Troupeau, par Potter*, le *Paysage, par Rembrandt, Fête dans une chaumière, par Ostade, Une Génoise, Portrait d'Albert Jacquemart*, ont été tirés, par l'artiste lui-même, à quelques très rares épreuves. Quelques-unes même de ces épreuves sont uniques.

LOUIS GONSE.

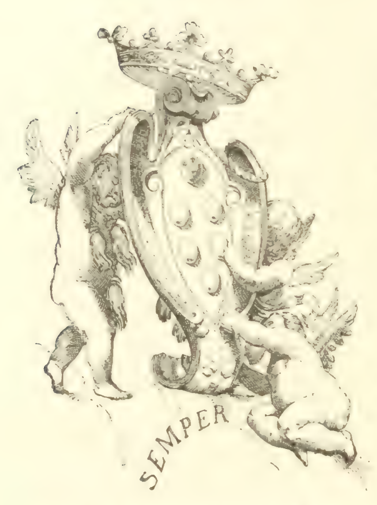
(La fin prochainement.)





FLORENCE[1]

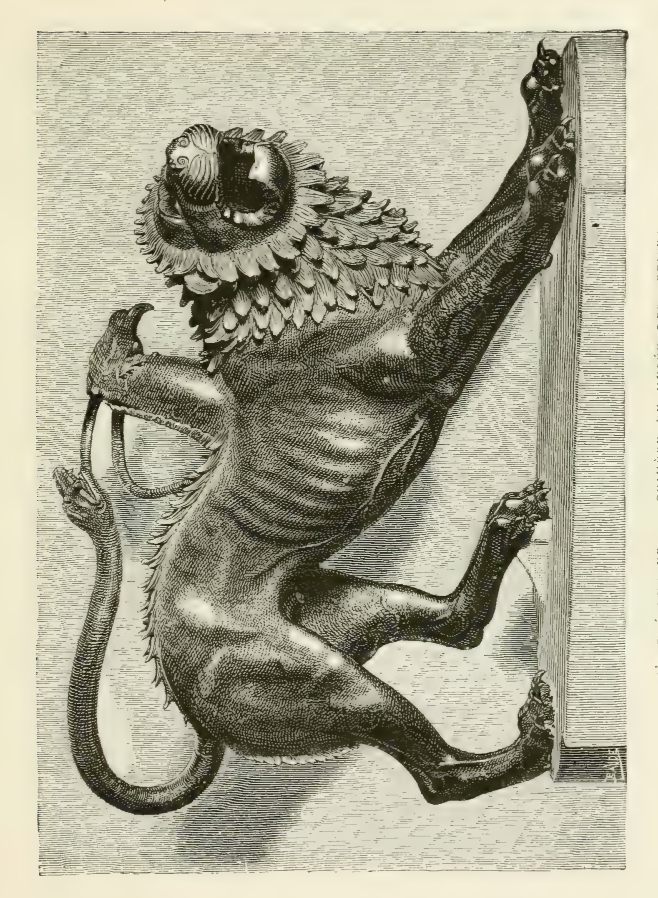
L'HISTOIRE. — LES MÉDICIS. — LES HUMANISTES.
LA RENAISSANCE. — LES MONUMENTS. — L'ART.



Le titre est ambitieux et le programme est trop vaste pour que quiconque se puisse flatter de l'avoir rempli; car il n'échappe à personne qu'il faut se résoudre à faire un choix dans le prodigieux ensemble qui fait de Florence une ville unique au monde à tant de points de vue divers. On serait tenté de s'excuser tout d'abord d'avoir osé s'attaquer à un tel sujet, quand on s'adresse à des lecteurs qui vivent dans l'histoire de l'art comme dans leur milieu naturel, imbus et pénétrés de l'esprit qui animait la Renaissance, et pour lesquels les longues définitions, si indispensables aux profanes, deviennent des superfétations.

L'ouvrage auquel nous venons de consacrer les deux années qui se

1. *Florence*, par Charles Yriarte. — Un volume de 400 pages, grand in-folio avec 500 illustrations et planches sur cuivre dont 80 de page entière. Prix : 60 fr. — Dans une reliure de luxe, avec reproduction d'ornements des plus célèbres artistes florentins et médaillon en chromo au centre, demi-maroquin. Prix : 80 fr. — Paris, J. Rothschild, éditeur, 13, rue des Saints-Pères.



L'ART ÉTRUSQUE. — CHIMÈRE DU MUSÉE DES OFFICES.

Tiré de « Florence », par M. Charles Yriarte.

sont écoulées depuis notre publication sur Venise, n'a rien à apprendre aux lecteurs raffinés qui ont approfondi le sujet; c'est une œuvre de vulgarisation dans laquelle nous avons certainement visé haut, mais où nous nous sommes efforcé de présenter, d'une façon simple et accessible à tous, ces graves questions des origines et des causes de la Renaissance et de l'influence incontestable que Florence a exercée sur la civilisation de l'Europe entière. La où Burckhard, Reumont, Rio, Ghébart et autres

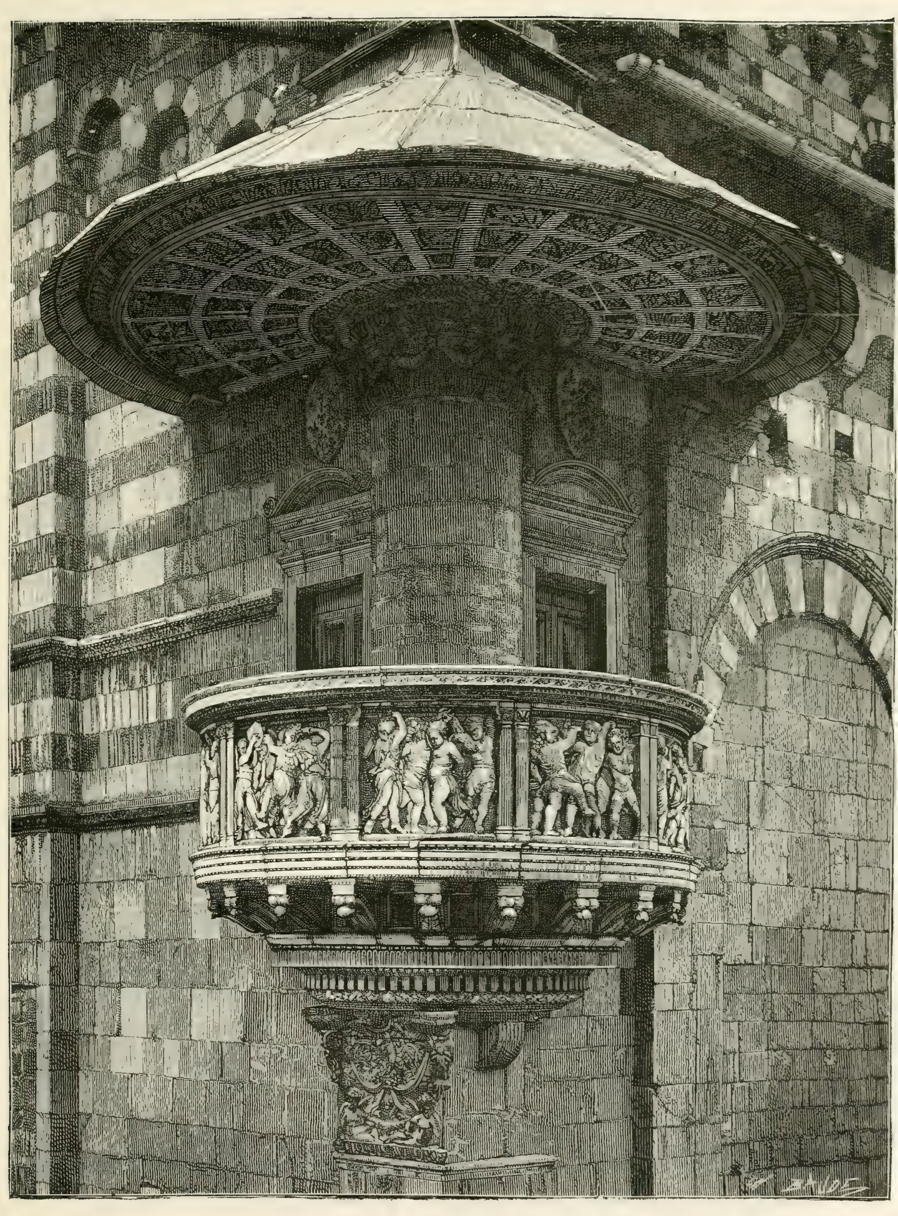


SARCOPHAGE ANTIQUE SERVANT DE TOMBEAU A AVERARDO DEI BICCI.

écrivains distingués ont trouvé matière à de gros volumes, nos notes, recueillies dans cent ouvrages divers, ont dû être condensées en quelques pages, et nous nous sommes efforcé de cacher avec soin le travail ardu qu'exigeait ce résumé.

Il fallait dire d'abord quelle terre on allait fouler, quelles civilisations successives avaient précédé la grande éclosion de la Renaissance, et comment le sol privilégié où, mille ans avant notre ère, le peuple étrusque avait su créer un art personnel qui ne s'enfermait point dans des canons immuables, avait pu voir se succéder avec les colonies nouvelles, avec les invasions et les tyrannies, ces périodes caractéristiques représentées dans le musée Grégorien, le musée Kircher et les Offices.

Ce qui fait que l'art parle si haut à l'imagination des hommes, ce qui



DONATELLO ET MICHELE DI BARTOLOMMEO. — CHAIRE EXTÉRIEURE DE LA CATHÉDRALE DE PRATO.

Tiré de « Florence », par M. Charles Yriarte.

lui donne une si haute place dans l'histoire de la civilisation, c'est qu'il se lie étroitement à l'histoire, et qu'on tenterait vainement de l'en séparer. Nous avons donc cru devoir indiquer à grands traits les transformations politiques, depuis le jour où les Barbares envahirent l'Italie jusqu'à la constitution des républiques italiennes, au moment où les Pisans et les Siennois, ces grands précurseurs de l'art moderne, font renaître l'art du XIIIe siècle de tant de ruines amoncelées. Dans l'espace d'un siècle, depuis le Dante, Giotto, Ducio et Cimabue jusqu'aux premiers Médicis, Florence arrive au sommet de la pensée humaine et à l'apogée du beau plastique. A partir de Cosme Père de la Patrie jusqu'à la prise de Florence par Charles-Quint, on incarne volontiers, et la ville elle-même et les lettres et les arts, et jusqu'au mouvement de la pensée humaine, dans cette extraordinaire dynastie des princes-marchands qui furent les plus prudents, les plus politiques, les plus habiles et les plus lettrés des Florentins. Nous n'avons point échappé à l'admiration qu'on ressent pour des hommes qui ont donné le génie pour excuse à la tyrannie qu'ils ont exercée, et nous avons consacré une étude à chacun des Médicis, depuis Averardo dei Bicci, jusqu'au dernier de la race; mais dans l'étude nous avons acquis cette conviction que le génie florentin procède surtout des efforts du XIIIe et du XIVe siècles vers l'affranchissement, et de l'esprit d'association. Qu'on jette les yeux sur cette merveille d'art qui s'appelle *Or San Michele*; qu'on étudie les origines de chacune des œuvres extraordinaires qui en font un sanctuaire de l'art florentin, on sera convaincu que les vrais Mécènes sont les confréries, les associations et l'esprit d'initiative individuelle qui caractérisent les temps de transition.

Arrivés aux premiers jours du siècle fortuné qui voit naître Brunelleschi, Donatello, Jacopo Della Quercia, l'Alberti, les Cosme, les Laurent et les grands pontifes dont le nom mérite d'être écrit à côté de celui des humanistes, nous sommes en plein dans notre sujet, et nous prenons un à un chacun de ces admirables esprits qui ont formé le patrimoine des connaissances intellectuelles du monde moderne. Sous les ombrages de Careggi et dans les jardins Rucellaï se groupent Marcile Ficin, Politien, Pic de la Mirandole, Rinuccini, les Acciajoli, Landino, Brunelleschi, Michelozzo-Michelozzi et tant d'autres : sous le titre général « les Florentins illustres », nous écrivons leurs biographies, et nous leur faisons la part qui leur revient dans le mouvement de la Renaissance.

L'étude des lettres, de la philosophie et de la résurrection de l'hellénisme forme le fond du chapitre « la Renaissance »; après avoir généralisé les faits, recherché les causes et dit les origines de ce mouvement, nous arrivons à l'étude des arts en prenant un à un les monuments

de Florence, et montrant comment ces grands cumuleurs de génie (pour la plupart *orefici* modestes) passent d'une branche à l'autre en montrant la plus merveilleuse supériorité dans celle qu'ils exercent. Après les architectes viennent les sculpteurs, qui se confondent souvent avec ces derniers, et personne ne s'étonnera de nous voir insister sur ceux qui professent leur art depuis 1400 jusqu'à 1500. Le chapitre sculpture, après celui intitulé « les humanistes », a été l'objet de nos prédilections.



LORENZO GHIBERTI. — JOSEPH EN ÉGYPTE.
UNE DES QUINZE COMPOSITIONS DE LA PORTE EN BRONZE DU BAPTISTÈRE.

Comment ne pas s'émouvoir en effet, en face des œuvres des Donatello, des Desiderio, des Rossellini, des Verrocchio et des Pollajuolo!

La peinture à Florence voudrait, non pas un volume à part, mais une série de volumes; l'abondance du sujet est faite pour décourager, et nous n'avons pu que jeter un coup d'œil sur l'ensemble de l'école, faisant graver surtout les œuvres les moins vulgarisées par les différents moyens de reproduction employés jusqu'ici.

Les illustrations tiennent naturellement une large part dans cet énorme volume; nous donnons quelques spécimens de celles qui figurent dans le texte. Il est bon d'observer que notre format, plus grand que celui de la *Gazette,* nous interdit de présenter ici les plus impor-

tantes : les superbes tombeaux des Marsuppini et de Leonardo Bruni, les œuvres capitales d'Orcagna, etc.

La direction de la *Gazette* a choisi d'abord la *Chimère de bronze*, du Musée des Offices. C'est un des monuments étrusques les plus célèbres; la gravure sur bois nous semble avoir rendu avec assez de fidé-



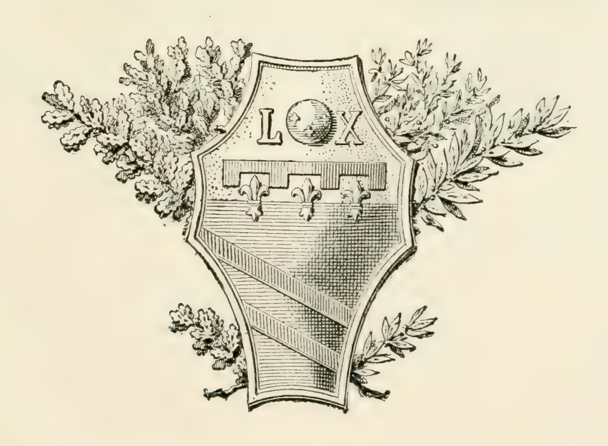
LUCA DELLA ROBBIA.
BAS RELIEF POUR LES TRIBUNES DE L'ORGUE DU DÔME, A FLORENCE.

lité l'aspect nerveux de ce bronze superbe. Il sert de frontispice à notre chapitre sur l'*Art étrusque*, où figurent aussi la fameuse statue de l'*Orateur*, la *Ciste de bronze* du musée Kircher (le *Novios Plautios*), et nombre de monuments qui marquent les étapes des transformations successives. Le *Sarcophage*, aux armes des Médicis, appartient aux premiers temps chrétiens; c'est une singularité dont on connaît de nombreux exemples; un Médicis des premiers temps du xve siècle choisit pour son dernier asile un sarcophage romain, sorti des entrailles de la terre à la suite des fouilles qu'il a fait pratiquer, et on complète le mausolée en sculptant

sur la partie supérieure et les armes de la famille et l'agneau du gonfalon de Santa-Maria Novella. *La Chaire extérieure de Prato*, chef-d'œuvre de Donatello, fait penser à la suite des bas-reliefs du Bargello; nous n'en présentons ici qu'un ensemble à petite échelle, afin de donner une idée de la composition architecturale, mais de grandes planches sur cuivre permettent de juger cette œuvre superbe. Le Luca est presque banal, il est de ces œuvres classiques qu'on reproduit sans cesse, mais l'exécution est charmante; il va reprendre incessamment sa place dans le cadre que lui avait préparé Donatello dans la tribune du Dôme. Tous les fragments, admirablement conservés, viennent de sortir des magasins de l'État et sont réunis depuis quelques jours sous le portique du Bargello. Une fois ce monument complet avec la série des *Giuochi fanciuleschi* de Donatello et les *Musiciens* de della Robbia, le Musée national de Florence montrera l'un des plus admirables ensembles de la sculpture du xve siècle italien.

Mais c'est au procédé Dujardin que nous avons cru devoir demander la reproduction des grandes œuvres capitales des Desiderio, des Rosselino et des Orcagna. La critique fera son œuvre, nous ne faisons que présenter aux lecteurs de la *Gazette* cette *Florence*, qui peut servir de pendant à notre monographie de *Venise*. Nous nous applaudissons d'avoir trouvé un éditeur courageux qui veut bien nous suivre sur ce terrain où vous attendent sans doute des déceptions, mais où ne manquent jamais les compensations que donne l'étude de siècles incomparables, dans cette prodigieuse Italie à laquelle l'humanité tout entière doit sa reconnaissance et son amour.

CHARLES YRIARTE.





PUBLICATIONS ARTISTIQUES

DE LA LIBRAIRIE A. QUANTIN EN JANVIER 1880

LA HOLLANDE PITTORESQUE — JEAN-FRANÇOIS MILLET
EUGÈNE FROMENTIN — LES DESSINS DE DÉCORATION



L'ACTIVITÉ si remarquable de la maison Quantin, inaugurée par un coup de tonnerre avec le *Holbein* de notre ami Paul Mantz, ne se dément pas. L'année 1880 n'aura pas été moins féconde en publications d'art que ses devancières. C'est un devoir et un plaisir pour nous d'en dire quelques mots.

M. Quantin, et c'est là une qualité que les auteurs apprécieront entre toutes, ne se laisse pas effrayer par les publications monumentales. C'est un éloge que nous ne ferions pas à beaucoup d'éditeurs. Son catalogue, bien jeune encore, est déjà volumineux, et le contingent de cette année est des plus importants. Après la *Renaissance en France*, une des plus magnifiques et vraiment intéressantes publications qui aient été entreprises de notre temps, après l'*Œuvre gravé de Rembrandt*, monographie également colossale dont nous avons récemment entretenu nos lecteurs, et la superbe suite des *Monuments de l'art antique* de M. Rayet, voici le premier volume des *Manuscrits de Léonard de Vinci*, publiés par M. Charles Ravaisson-Mollien, — ouvrage du plus haut intérêt, dont la *Gazette* rendra compte

bientôt; — la *Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, manuscrit d'Alfred Sensier mis en ordre et publié par M. Paul Mantz; la *Hollande à vol d'oiseau*, de M. Henry Havard; les *Dessins de décoration et d'ornement des principaux maîtres*, reproduits sous la direction de M. Guichard; *Hippolyte Bellangé*, par M. Jules Adeline, et enfin notre propre *Fromentin*.

Nous rappellerons, à titre de mémoire, quelques publications antérieures : le *Holbein* et le *Boucher*, de M. Paul Mantz; l'*Art et les artistes hollandais*, de M. Havard; les *Lettres d'Eugène Delacroix*, de M. Burty; l'*Orfèvrerie en Espagne*, de M. le baron Davillier; le *Carpeaux*, de M. Chesneau; le *Faust*, de M. Blaze de Bury, illustré par M. Lalauze; les *Fables de La Fontaine*, de M. Delierre.



LA TOUR DES PLEUREUSES, A AMSTERDAM.

(Dessin de M. Maxime Lalanne.)

Aujourd'hui nous nous en tiendrons à quatre ouvrages, que nous recommanderons en quelques mots à nos lecteurs : la *Hollande pittoresque*, le *Millet*, les *Dessins de décoration* et le *Fromentin*[1].

Notre ami et collaborateur, M. Henry Havard, connaît la Hollande sur le bout du doigt; il la connaît mieux que les Hollandais. Il en a fait son domaine, et très légitimement, car il l'a étudiée avec passion pendant un séjour de plusieurs années. Le nom de M. Havard jouit d'une grande popularité dans les Pays-Bas, et tout ce qui sort de sa plume y est assuré du succès; ses travaux ont une autorité devenue classique. Il n'a pas publié moins de douze ouvrages, y compris celui-ci, sur les pays néerlandais.

La *Hollande à vol d'oiseau*, le dernier volume de M. Havard, est

1. Les prix de ces quatre ouvrages sont, dans leur ordre, de 25, 50, 125 et 30 francs sur papier vélin.

édité en commun par MM. Decaux et A. Quantin. Les apparences extérieures plaident tout d'abord en sa faveur. La parure en est charmante, l'aspect typographique excellent. La collaboration de deux hommes aussi distingués que MM. Havard et Maxime Lalanne, et aussi épris des choses hollandaises, ne pouvait pas donner naissance à une œuvre indifférente.

Cette collaboration si fructueuse est née du vif désir qu'avait M. Lalanne, après avoir lu les trois volumes de la Hollande pittoresque : les *Villes mortes du Zuyderzée*, les *Frontières menacées*, le *Cœur du pays*, d'en faire l'illustration. Un tel désir était une bonne fortune pour



[illegible]

M. Havard — et nous ajouterons aussi pour M. Lalanne qui, dans ce cadre, à trouvé des materiaux merveilleusement appropriés à son talent nerveux, poétique et délicat. M. Havard accepta l'offre sans se faire prier, et les deux amis partirent le carnet de touriste à la main, décrivant ou dessinant en gens de bonne foi tout ce qui s'offrait à leur curiosité, de Flessingue et de Middelbourg à Alkamar et Amsterdam, de La Haye à Nimègue et Maëstricht, d'Utrecht à Zwolle et Leuwarden. Ils n'ont certes pas bayé aux corneilles. *Vingt-cinq* grands dessins reproduits hors texte par le procédé héliographique de M. Dujardin et plus de *cent cinquante* dessins, croquis, têtes de page, lettres, culs-de-lampe réduits et gravés dans le texte : tel a été le butin. A la fin du volume a été ajoutée une carte en couleurs de la Hollande.

Les dessins de M. Lalanne sont au fusain ou à la plume. Nous préférons les dessins à la plume, qui sont d'une facture plus vive, plus fine, plus moderne. Quelques fusains sont d'un accent gras et large, comme l'Intérieur de l'église de Delft avec la vue du tombeau de Guillaume le Taciturne; lumineux, frais et vibrants comme le « Nieuwe Zijds voorburgwal » d'Amsterdam ou les quais de Dordrecht, légers et spirituels comme la kermesse de Middelbourg ; mais quelques-uns aussi rappellent un peu les procédés de la lithographie il y a vingt-cinq ans. C'est







Héliog. Dujardin

Decaux et Quantin Édit.

LA KERMESSE À MIDDELBOURG

Gazette des Beaux-Arts

une critique de puriste grincheux, car l'ensemble est d'une unité parfaite et d'un attrait qui nulle part ne languit. Les dessins sont le commentaire accompli d'un texte écrit avec une compétence rare, un grand agrément de forme et beaucoup de bonne humeur. Des œuvres aussi bien réussies n'ont qu'à se présenter au public pour conquérir sa faveur.

Nous donnons quelques-uns de ces ravissants croquis à la plume où



LE DROOGDOK, A AMSTERDAM. — (Dessin de M. Maxime Lalanne.)

les eaux miroitantes, les horizons plats, les bateaux, les maisons basses, font, avec presque rien, les tableaux les plus originaux du monde.

En mourant, M. Alfred Sensier avait laissé un manuscrit d'une grande importance, c'était une étude sur la vie et l'œuvre de notre grand peintre Jean-François Millet. Sensier, qui avait vécu dans l'intimité de trois des plus grands artistes de ce temps, Théodore Rousseau, Millet et Diaz, dans la contemplation de leurs œuvres et de celles d'autres vigoureux combattants de la libre pensée, de la sincérité en art, comme Troyon, Barye, Jules Dupré; Sensier, disons-nous, avait voué les loisirs de sa vie à amasser tout ce qui avait trait à ses maîtres préférés. Son petit appartement de la rue Chaptal était un véritable musée où étaient entassés esquisses peintes, dessins, croquis, lettres et souvenirs de toute

sorte. Il avait publié un volume sur Théodore Rousseau; la mort, qui l'enleva le 7 janvier 1877, ne lui laissa pas le temps de mettre au jour celui longuement préparé sur le peintre des épopées champêtres. Seul



PORTEUSE DE LAIT, PAR J.-F. MILLET. — (Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

il pouvait écrire ce livre sur Millet, ayant été le témoin de ses travaux, le confident de toutes ses luttes et de toutes ses aspirations.

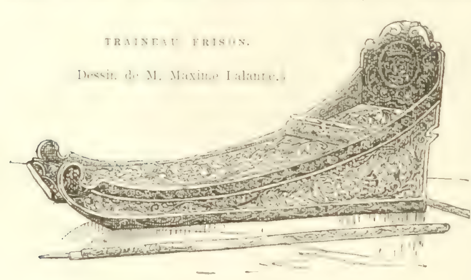
Lorsque Sensier mourut, le manuscrit n'était pas entièrement ter-



PORTRAIT DE Mme MILLET.

Fac-simile d'un dessin de l'artiste. — (Collection de M. Georges Petit.)

miné. Le livre, en tant que récit biographique, s'arrêtait à l'année 1864; le reste était à l'état de notes et de documents. Ce qui en existait fut confié au plus digne et au plus capable d'y mettre la dernière main, à notre ami Mantz, qui était aussi un fervent admirateur de Millet. La tâche était des plus délicates. Rien dans ce travail n'était vraiment achevé; ce qui était mis au net manquait encore de la revision définitive. Avec quel tact, quelle adresse et quelle compétence, ce travail de coordination, « de mise au point, d'achèvement et de ciselure » a été conduit, nous avons à peine besoin de le dire. Le nom de M. Paul Mantz répondait à toutes les exigences de la situation. Ce superbe volume, de format grand in-8°, est illustré de douze belles héliogravures hors texte d'après des dessins et des peintures, et d'un grand nombre de reproductions dans le texte gravées d'après les originaux les plus précieux du maître.


TRAINEAU FRISON.

Dessin de M. Maxime Lalanne.

Les *Dessins de décoration des principaux maîtres*, reproduits sous la direction de M. Guichard, se composent de quarante planches de format in-folio colombier, — un certain nombre tirées en couleur, — avec introduction et notices rédigées par M. Ernest Chesneau. La table des noms est une garantie suffisante de l'intérêt des reproductions. Nous y trouvons Bérain, Boulle, Lafosse, Gillot, Le Brun, Poussin, Puget, à côté de Marillier, de Huet, de Prud'hon, d'Eugène Delacroix, etc. Nous souhaitons la bienvenue à une publication qui répond si bien aux préoccupations actuelles de nos industries d'art et aux efforts d'enseignement de l'Union centrale.

Du volume que nous publions sur Fromentin, il nous serait difficile de parler. Tout au plus nous est-il permis de dire qu'il est la réunion des articles parus dans la *Gazette*, mais entièrement revus, remaniés et corrigés, avec des augmentations importantes qui comprennent, notamment, tout le manuscrit des *Notes d'un voyage en Égypte*, les fragments de l'*Ile de Ré*, et un nombre considérable d'illustrations nouvelles. C'est un volume de luxe pour lequel aucun soin n'a été négligé, et qui, nous l'espérons, semblera de bonne mine. Il contient 360 pages de format in-8°, 16 gravures hors texte et 55 gravures dans le texte.

LOUIS GONSE.









RAPHAËL

SA VIE, SON ŒUVRE ET SON TEMPS, PAR EUGÈNE MÜNTZ

LIBRAIRIE HACHETTE. 1881

S'IL est un écrivain, en France, bien placé pour écrire une histoire de Raphaël, c'est à coup sûr M. Müntz. Je n'ai pas à apprendre aux lecteurs de la *Gazette* que, depuis longtemps déjà, le savant bibliothécaire de l'École des Beaux-Arts fait autorité en toutes matières d'art comprises entre les XVe et XVIe siècles, et plus particulièrement celles qui ont trait à l'histoire de la Renaissance italienne. Il ne lui a fallu rien moins qu'un labeur incessant de plusieurs années à travers les archives petites et grandes de l'Italie, labeur éclairé et discipliné par une sagacité d'esprit toute particulière, pour conquérir ses grades d'historien sur qui et avec qui l'on compte. Quoique tout jeune encore, M. Müntz a eu, du reste, la satisfaction de retirer de ses études les fruits que les vrais savants estiment au-dessus de toute récompense, c'est-à-dire une moisson abondante de faits nouveaux mis en lumière, d'énigmes déchiffrées ou d'erreurs redressées.

Le temps n'est plus où l'on acceptait comme article de foi toutes les assertions de Vasari et des historiens qui l'ont répété : l'esprit scientifique du jour a des exigences auxquelles il faut absolument donner satisfaction. Dès qu'on touche à l'histoire, dans un ouvrage d'apparence sérieuse, les lecteurs se tiennent sur la réserve ; si l'auteur a quelque vérité nouvelle à dire ou quelque hérésie à combattre, il ne saurait s'entourer de trop de précautions pour dissiper la méfiance instinctive qui

accueille ces hardiesses. De là vient la tendance des écrivains à mettre soigneusement les points sur les I et à se faire un rempart du texte même des documents. Ce n'est pas que le lecteur goûte énormément ce régal, un peu trop substantiel parfois, mais il tient à savoir de quelle source proviennent les renseignements qu'on lui sert.

M. Müntz est de ceux que l'on croirait volontiers sur parole. Doué d'une mémoire étonnante qui lui a permis d'emmagasiner une quantité prodigieuse de faits précis, il a le don plus rare de savoir classer toutes ses richesses avec méthode et de les faire servir en temps et lieu dans l'ordre le plus parfait. En parcourant le livre qu'il vient de terminer, on remarque tout d'abord cette netteté dans l'exposition d'un sujet dont l'écrivain a l'entière possession. M. Müntz n'a eu garde d'oublier, du reste, qu'il s'adressait cette fois non seulement à la fraction des spécialistes, mais au grand public : il a volontairement laissé de côté la majeure partie des *impedimenta* qu'un érudit parlant à des érudits traîne fatalement à sa suite. Son histoire de Raphaël a les dehors aimables d'une publication qui s'efforce de dérober le secret des peines qu'elle a coûtées à son auteur. Les notes ne s'y montrent pas trop envahissantes; quant au latin, ce barbare latin du XVe siècle, dont le seul crime n'est pas de braver l'honnêteté dans les mots, il se fait ici si petit qu'on aurait mauvaise grâce à le voir d'un mauvais œil. Les citations italiennes sont dispensées dans cette même mesure discrète que nous approuvons fort. Certes, toutes ces restrictions de savant aux prises avec un livre que tout le monde doit pouvoir lire ont dû bien coûter à M. Müntz : une plus ample diffusion de son travail sera sa récompense.

Je n'ai ni l'intention, ni surtout la prétention de faire l'examen critique de cette nouvelle histoire de Raphaël : la tâche ne pourrait être dignement remplie que par un Raphaëliste de haute volée, comme le sont, par exemple, MM. Gruyer et Ch. Ephrussi. Il en est de Raphaël ainsi que de Molière, aujourd'hui : pour oser parler de ces demi-dieux, il faut avoir été pour ainsi dire élevé dans leur temple. Les profanes n'ont qu'un droit, celui d'admirer en silence. Tout au plus leur permet-on de s'abonner, les uns au recueil *Il Raffaello* qui se publie à Urbin, les autres au *Moliériste*, revues officielles des grands hommes au culte desquels ces journaux sont consacrés.

Je me permettrai cependant de signaler dans l'ouvrage de M. Müntz quelques nouveautés qui lui appartiennent en propre. Ce sont pour la plupart des rectifications de dates admises jusqu'à ce jour, ou des faits établissant des voyages inédits du maître. Outre qu'il n'est pas de petite découverte quand il s'agit de l'histoire du Sanzio, ces documents ont tou-



LA FORNARINA, PAR RAPHAEL

(Galerie Barberini, à Rome.)

jours une réelle importance, car ils peuvent servir à éclaircir l'histoire de certains de ses ouvrages et quelquefois à déterminer des attributions erronées.

M. Muntz établit que Raphaël est entré dans l'atelier du Pérugin en 1500 et non en 1495 comme on le croyait : Pérugin ne s'est du reste fixé à Pérouse qu'à la fin de 1499. Un document constate la présence du Sanzio à Sienne en 1504 ; il y travaille aux côtés de Pinturicchio et du Sodoma. Le nom de ce dernier est donc à joindre à la liste des peintres qui ont pu avoir une certaine action sur Raphaël et de ceux dont il s'est franchement inspiré : Masaccio, Fra Bartolommeo, Léonard. Ces influences diverses sont, du reste, remarquablement étudiées dans l'ouvrage dont nous nous occupons.

M. Müntz prouve encore que les déplacements de Raphaël ont été plus fréquents qu'on ne le pensait jusqu'ici ; il le rencontre à Urbin, en 1507, et précédemment à Florence, en octobre 1504, établissant du même coup l'authenticité de la fameuse lettre par laquelle la duchesse Jeanne della Rovere recommandait le jeune peintre au gonfalonier de Florence, Pierre Soderini. L'authenticité de cette missive avait été contestée par un savant allemand qui, moins sévère pour les documents qu'il croyait découvrir, acceptait à bras ouverts des lettres ou quittances de Raphaël falsifiées de toutes pièces, à Rome, par un faussaire bien connu.

On lira avec le plus grand intérêt le tableau de Rome au temps de Jules II ; ayant à énumérer les relations et les amitiés de Raphaël, M. Müntz fait passer sous les yeux du lecteur tous les hommes célèbres de cette époque si féconde.

Le chapitre des tapisseries dont Raphaël a fourni les cartons, a été publié dans la *Chronique*, et la *Gazette* vient de faire paraître une étude où sont examinés les idées et les travaux du maître dans le domaine de l'archéologie ; ces écrits, remaniés, ont pris place dans le grand ouvrage, sans rien perdre de leur attrait ni du vif intérêt de curiosité qu'ils avaient soulevé.

Pour la partie qui concerne les travaux d'architecture de Raphaël, M. Müntz s'est adjoint un collaborateur ; ce chapitre appartient à M. de Geymüller, dont les lecteurs de la *Gazette* ont pu maintes fois apprécier la compétence en ces matières délicates ; c'est là un digne pendant aux études si intéressantes que M. de Geymüller nous a fournies sur Bramante, le célèbre architecte qui naquit à Urbin comme Raphaël, et fut peut-être son parent.

MM. Hachette, en demandant à M. Eug. Müntz un travail de cette importance, ne s'étaient pas dissimulé qu'ils seraient entraînés à de

grands frais d'illustration ; suivant l'usage de leur maison, ils ont tenu à ce que les gravures fussent dignes du texte dont elles étaient, ici, le corollaire obligé. Nous leur savons particulièrement gré d'avoir dérogé à leurs habitudes en accordant la préférence à un mode de reproduction dont ils se servent rarement : l'héliogravure. Certes, les bois ne manquent pas non plus, et ils sont de la gravure la plus soignée ; — on peut en juger par celui que nous publions ; — mais combien plus précieuses sont, à nos yeux, les illustrations obtenues au moyen de la photographie ! Pensez qu'il s'agit des œuvres de Raphaël, de ces œuvres incomparables, dessins et peintures, où la forme est exaltée en contours d'une grâce et d'une éloquence qui n'ont jamais été égalées ! A quoi bon s'acharner à une interprétation nouvelle et périlleuse, quel que soit le talent des graveurs modernes, quand il est si facile d'obtenir un décalque fidèle des originaux ou des gravures célèbres qui en ont été faites ? Disgracieuse parfois, la photographie est une servante fidèle ; il y avait tout lieu, dans ce cas, de réclamer ses services, à l'exclusion de collaborateurs plus séduisants peut-être, mais qui n'auraient pu s'empêcher d'altérer plus ou moins la pensée de Raphaël.

Au total, l'ouvrage de M. Müntz est illustré de cent quarante reproductions de tableaux ou fac-similés de dessins insérés dans le texte, et de quarante planches tirées à part.

MM. Balze, S. Barclay, C. Bellanger, Chartier, Goutzwiller, Ronjat et Thiriat sont les auteurs des reproductions, et ils ont droit à tous les éloges, pour le talent qu'ils ont apporté à cette tâche difficile. Les planches héliographiques ont été exécutées par MM. Braun, Dujardin, Gillot, Guillaume et Gomisac, qui disposent, on le sait, de procédés très perfectionnés.

Tel est ce livre, qui inaugure dignement la série des manifestations louangeuses auxquelles les fêtes prochaines du quatrième centenaire de la naissance de Raphaël vont donner lieu. La France n'aura été distancée par aucune nation, dans ce concours d'hommages ouvert en l'honneur du plus grand artiste des temps modernes.

ALFRED DE LOSTALOT.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1880 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Les Arts dans l'Italie ancienne, par Blecus. Limoges, Barbou, 1880; in-12 de 142 pages.

Histoire de la peinture, par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou, 1861; in-12 de 122 pages.

Essai sur l'histoire de l'art en France, par Léon Randon. Amiens, impr. de Jeunet, 1880; in-8° de 22 pages.

Extrait du *Bulletin de la Conférence littéraire et scientifique de Picardie*, mars-avril 1880.

Les Comptes des bâtiments du roi (1528-1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVIᵉ siècle, recueillis et mis en ordre par le marquis Léon de Laborde. Paris, Baur, 1877-1880; 2 vol. in-8°.

Publication de la Société de l'Art français.

L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique, par L. Vitet, de l'Académie française. Nouvelle édition. Paris, C. Lévy, 1880; in-18 de VI et 414 pages.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'histoire de l'art français, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts, par M. Anatole de Montaiglon. Tome III (1689-1704). Paris, Baur, 1880; in-8° de 420 pages.

Papier vergé.

Les Beaux-Arts en France et à l'étranger; l'Année artistique; l'Administration, les Musées, les Écoles, le Salon annuel, Chronique des expositions, les Ventes de l'hôtel Drouot, etc., par Victor Champier, secrétaire du Musée des Arts décoratifs. 2ᵉ année. Paris, Quantin, 1880; in-8° de LXXXIII et 652 pages.

Architecture, Sculpture and Painting, by Redmond Barry. Melbourne, Mason, 1870; in-8°.

Étude historique sur les anciennes communautés d'arts et métiers du Havre, par Alphonse Martin. Fécamp, impr. de Durand, 1880; in-12 de VIII et 236 pages.

Tiré à 250 exemplaires.

Les Institutions artistiques de la ville de Pau (1863-1880). Notices par Ch.-C. Le Cœur, conservateur du Musée. Pau, Ribaut, 1880; in-8° de VIII et 142 pages.

Die deutsche Kunst in Bild und Wort... [L'Art allemand, texte et gravures; Pour les jeunes et les vieux, pour l'école et la maison; publié par Ernest Förster]. Leipzig, T.-O. Weigel, 1879; grand in-4°, avec 140 planches.

Inventaire général des œuvres d'art décorant les édifices du département de la Seine,

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

dressé par le Service des Beaux-Arts. Tome I. Arrondissement de Saint-Denis. Paris, impr. de Chaix, 1879; in-4° de 444 pages.

L'Histoire de l'art en tableaux. Leipsick, Seemann; Paris, Klinksieck, 1880; in-plano.

Voir la *Chronique des Arts* du 30 octobre 1880.

La Mythologie dans l'art ancien et moderne, par René Ménard; suivie d'un Appendice sur les origines de la mythologie, par Eugène Véron. 2e édition. Paris, Delagrave, 1880; grand in-8° de 914 pages, avec 823 gravures dont 32 hors texte.

Le Culte de Vénus et du Beau, par Philibert Chanliaux. Lyon, Meton, 1880; in-12 de 100 pages.

Lessing et le goût français en Allemagne, par M. Maurice Legrand. Bayonne, impr. de Lespés sœurs, 1880; in-16 de 32 pages.

Conférences de l'Association philomatique de Bayonne.

L'Association royale des architectes civils et des archéologues portugais, par Émile Travers. Caen, impr. Le Blanc-Hardel, 1880; in-8° de 8 pages.

Extrait de l'*Annuaire normand* pour 1880.

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Cours de législation artistique et industrielle à l'École nationale des arts décoratifs. Programme du cours et texte des lois et décrets qui en font la matière. Paris, Delagrave, 1880; in-12 de 64 pages.

De la Propriété littéraire et artistique en droit romain. De la Propriété artistique en droit français, par Georges Ancillon de Jouy. Nancy, impr. de Crépin-Leblond, 1880; in-8° de 319 pages.

Étude sur la propriété littéraire et artistique, par E. Delalande. Paris, Marescq aîné, 1880; in-8° de 264 pages.

Extrait de la *Revue pratique du droit français.*

Rapport sur la propriété artistique, par A. Normand, secrétaire de la Société centrale des architectes. Paris, Ducher et Ce, 1880; in-8° de 13 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes*, 5e série, tome III.

Traité théorique et pratique de la propriété des dessins et modèles industriels. Histoire. — Législation. — Jurisprudence, par Édouard Philipon. Paris, Marescq aîné, 1880; in-8°.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

Du Dessin et de son utilité, conférence populaire, par M. Marquis, professeur de dessin au collège de Lunéville. Lunéville, impr. nouvelle, 1880; in-8° de 20 pages.

Recherches sur l'organisation de l'enseignement de l'école publique de dessin de Lyon au XVIIIe siècle (1756-1793). Mémoire par L. Charvet. Paris, Plon, 1880; in-8° de 29 pages.

Principes de dessin d'imitation à l'usage des établissements d'instruction publique, par M. A. Le Béalle. Paris, Delalain, 1880; in-8° de 44 pages, avec 36 planches.

Le Dessin des petits enfants, recueil de deux cents modèles très faciles, dessinés sur papier quadrillé, par L. d'Henriet. Paris, Hachette, 1880; in-4° de 20 pages, avec figures.

Cours de dessin des écoles primaires. Enseignement gradué, par L. d'Henriet. I. Dessin linéaire. — II. Dessin d'ornement. — III. Dessin d'imitation. Paris, Hachette, 1880; petit in-4° de 48 pages à deux colonnes, avec planches.

Traité pratique de la peinture à l'huile. Paysage, par Karl Robert. Paris, Meusnier, 1880; in-8° de 99 pages, avec vignettes.

Traité élémentaire de la peinture en céramique, par Louis Cellière. 2e édition. Paris, l'auteur, 1879; in-12 de IV et 94 pages.

Traité de décoration sur porcelaine et sur faïence, précédé d'une Notice historique sur l'Art céramique, par Auguste Chauvigné fils. Paris, Édouard Rouveyre, 1880; in-18.

Leçons pratiques de peinture vitrifiable sur porcelaine dure, pâte tendre, faïence, émail, par Mme la baronne E. Delamardelle, professeur, et M. F. Goupil, peintre de figure à la manufacture de Sèvres. 2e édition. Paris, avenue Parmentier, 184-186, 1880; in-8° de 46 pages.

Les Ornements de la Perse, recueil de dessins pour l'art et l'industrie, par E. Collinot et A. de Beaumont. Paris, Canson et Ce, 1880; 1re série, 12 planches. Prix : 30 fr.

On annonce 60 planches, dont 55 en chromolithographie, plusieurs rehaussées d'or et d'argent, et 5 sur chine, format 1/2 colombier.

Der Cicerone. Eine Anleitung... [Le Cicerone. Guide pour jouir des œuvres d'art de l'Ita-

lie, par Jacques Burkhardt. 4e édition, refondue..., par W. Bode.] Leipzig, E.-A. Seemann, 1879, 2 vol. in-8°.

III. — ARCHITECTURE.

Mémoire sur la restauration du Parthénon, par E. Loviot. Paris, Didier, 1880; in-8° de 12 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*, 1880.

La Restauration de l'église Santa Maria delle Grazie à Milan, par A. Colla, architecte. Corbeil, impr. de Crété, 1880; in-8° de 22 pages.

La Nef de la Couture et Notes sur quelques voûtes ajoutées après coup, par Adolphe de Dion. Tours, impr. de Bouserez, 1880; in-8° de 15 pages, avec un plan

Une œuvre inédite de Jean Bullant, ou de son école, par Louis Courajod. Paris, Champion, 1880; in-8° de 28 pages, avec figure.

Extrait de *l'Art*, 11 juillet 1880.

Les Grandes lignes architecturales, rapports harmoniques avec les climats et l'esprit des diverses époques, par J.-L.-O. Puy de Labastie. 2e édition, augmentée. Paris, librairie centrale d'architecture, 1880; in-4° de IV et 152 pages, avec 85 vues d'après nature.

Principes et exemples d'architecture ferronnière. Les Grandes constructions édilitaires en fer. La Halle-Basilique, par L.-A. Boileau, architecte. Paris, E. Lacroix, 1880; in-4° de 40 pages, avec 8 planches. Prix : 6 fr. 50.

L'Œuvre de Viollet-le-Duc, par A.-Paul Gout, architecte du gouvernement. Paris, Ve Morel, 1880; grand in-8° de 62 pages, avec 21 figures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, juin, août et septembre 1880. — Voir, plus bas, à la division BIOGRAPHIE.

Choix de fontaines décoratives, dessinées et gravées par J. Boussard, architecte, 1re livraison. Paris, Ve A. Morel, 1880; in-folio de 25 planches gravées à l'eau-forte par l'auteur. Prix : 30 fr.

On annonce une 2e livraison, de 25 planches.

Constructions en brique. La Brique ordinaire au point de vue décoratif, par J. Lacroux, architecte; texte par C. Detain, architecte, Paris, Ducher et Ce, 1880; grand in-4° de 51 pages, avec 189 figures.

Exposition universelle de 1878. Monographie des palais et constructions diverses exécutés par l'administration. 1er fascicule. Paris, Ducher et Ce, 1880; grand in-folio.

On annonce 2 volumes d'environ 15 feuilles de texte avec 94 planches, dont 34 en couleur, et figures dans le texte, publiés en 8 fascicules, à 40 fr. l'un.

Das Gemaldegallerie-Gebaude... [le Bâtiment de la galerie des tableaux de Cassel, par H. de Dehn-Rotfelser.] Berlin, Ernst et Korn, 1879; in-folio avec 4 planches.

Études sur les habitations ouvrières, exposées en 1878, par M. E. Cacheux, ingénieur. Paris, impr. de Chaix, 1880 ; in-8° de 8 pages.

Les Écoles normales primaires, Construction et installation, par Félix Narjoux, architecte de la ville de Paris. Paris, Delagrave, Morel, 1880; in-8° de 320 pages, avec 106 figures dans le texte.

Architecture communale, par Félix Narjoux, architecte de la ville de Paris. 3e série. Architecture scolaire. Paris, Ve Morel, 1880; grand in-4° de 28 pages.

Handbuch des Gärtnerischen Planzeichnens... [Manuel du tracement des jardins..., par G. Eichler]. Berlin, Wiegandt, 1880; in-4° avec 125 figures et 18 planches.

IV. — SCULPTURE.

Die Venus von Milo... [La Vénus de Milo. Monographie d'histoire de l'art, par Frédéric baron Goeler von Ravensburg...]. Heidelberg, C. Winter, 1879; in-8°, avec 4 planches.

La Vénus de Nîmes, par Charles Lenthéric. Avignon, Séguin frères, 1880; in-12 de 25 pages.

Papier vergé.

Ueber ein römisches Relief... [d'un bas-relief romain représentant la famille d'Auguste, par le Dr Hans Dütschke]. Hamburg, impr. de Meissner, 1880; in-4°.

Tombeaux de la cathédrale de Rouen, par feu A. Deville; 3e édition, revue, augmentée et annotée par F. Bouquet. Paris, A. Lévy, 1880.

On annonce 36 planches en dix livraisons, à 5 fr. l'une.

Germain Pilon et le tombeau de Birague par devant notaires, par Louis Courajod. Paris, Champion, 1880; in-8° de 12 pages.

Extrait de *l'Art*.

Fragment des mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail, conservés au Musée du Louvre, par Louis Courajod. Paris, Champion, 1880; in-8° de 15 pages, avec figures.

Extrait de *l'Art*, n° 209.

Les Sculptures de l'Italie à l'Exposition universelle de 1878, par Mme la marquise Blanche de Saffray. Paris, Jouaust, 1880; in-18 de 35 pages.

En vers.

Discours prononcé à l'inauguration du monument érigé en l'honneur du général La Moricière dans la cathédrale de Nantes, le 20 octobre 1879, par Mgr l'évêque d'Angers. 2e édition. Paris, Roger et Chernoviz, 1880; in-8° de 27 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Note sur deux tableaux byzantins, par Julien Durand. Tours, impr. de Bouserez, 1880; in-8° de 27 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1879, n° v.

Fac-similé des miniatures contenues dans le Breviario Grimani, codex manuscrit conservé à la Bibliothèque royale de Saint-Marc de Venise; texte français par M. de Mas-Latrie. Venise, Ongania, 1880; in-4° de 112 planches avec texte.

Paraît en XXII livraisons mensuelles, à 15 fr l'une.

Chefs-d'œuvre des maîtres du xve siècle en France. Retable du Palais de justice. Notice par L. Clément de Ris, conservateur du Musée de Versailles. Paris, Engelmann, 1880; in-8° de 16 pages, avec gravures.

Papier vergé.

Peintures murales du xve siècle dans l'église de Corberon, arrondissement de Beaune (Côte-d'Or). Rapport par M. Eug. Beauvois, Beaune, impr. de Batault-Morot, 1880; in-8° de 24 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... de l'arrondissement de Beaune*, tome IV.

L'Émail de Geoffroy Plantagenet au Musée du Mans, reproduit en photochromie par le procédé Vidal et accompagné d'une Dissertation sur l'origine et le but de cet émail, par Eugène Hucher. Le Mans, Monnoyer; Paris, Aubry, 1830; in-folio à deux colonnes, avec planche et vignette.

La Vierge au poisson, œuvre de Raphaël, par Adolphe Belly. Lyon, impr. de Gallet, 1880; in-12 de 7 pages.

Hans Holbein's Madonna von Solothurn... [La Madone de Soleure, de Hans Holbein, et le donateur Nicolas Conrad, le héros de Dorneck et de Novare, par J. Amiet...] Solothurn, Jeut et Gassmann, 1879; in-4°.

Le Portrait de Pierre Arétin, par Marc-Antoine, et celui de la comtesse du Barry, par Charles-Étienne Gaucher, par Benjamin Fillon. Paris, Quantin, 1880; in-8° de 12 pages, avec vignettes.

Les Peintures monumentales de l'hôtel et du château de Schilde, par P. Génard... Anvers, typ. de Van Os et Dewolf, 1879; in-4°,

Die Berliner Malerschule... [l'École berlinoise de peinture, 1819-1879. Études et critiques, par Adolphe Rosenberg]. Berlin, E. Wasmuth, 1879; in-16.

Considérations sur la peinture et les principaux peintres français au xviie siècle, par Raphaël Pinset. Amiens, impr. de Delattre-Lenoel, 1880; in-8° de 32 pages.

Extrait de l'*Investigateur*, journal de la Société des études historiques.

Peintures décoratives, par Eugène Delacroix. Le Salon du roi au Palais législatif, texte et dessins par Alfred Robaut, Paris, l'auteur, 1880; in-12 de 25 pages.

Catalogue du Musée de la ville d'Agen. Agen, impr. de Bonnet, 1880; in-12 de 104 pages.

Aoste et son Musée, par A. Poujon. Besançon, impr. de Jacquin, 1880; in-12 de 38 pages, avec 1 carte et 11 dessins, par Blanchard. Prix : 1 fr.

Catalogue des figurines en terre cuite du Musée de la Société archéologique d'Athènes, par M. Jules Martha. Paris, E. Thorin, 1880; grand in-8° de xxxv et 237 pages, avec 8 planches en héliogravure. Prix : 12 fr. 50.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule xvi.

Catalogue des peintures, dessins, gravures, sculptures et objets d'art du Musée d'Auch. Auch, impr. de Cocharaux frères, 1880; in-16 de 24 pages.

Catalogue sommaire du Musée de Bar-le-Duc, ou Guide du Visiteur dans les différentes salles de cet établissement et dans les galeries des illustrations de la Meuse, par M. A. Jacob, conservateur du Musée. Bar-le-Duc, impr. de Ve Rolin, Chuquet et Ce, 1880; in-8° de 80 pages.

Catalogue du Musée de Baye, dressé pour la visite du Congrès de Reims (17 août 1880). Châlons-sur-Marne, impr. de Martin, 1880; in-18 de 22 pages.

Musée archéologique, organisé par M. le baron de Baye dans une de ses propriétés, près d'Épernay.

Synopsis of the contents of the British Museum. Department of greek and roman Antiquities : First Vase Room. 7th edition. London, by order of the Trustees, 1879; in-16.

Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, architecture, gravure, lithographie et photographie exposés au Musée-Bibliothèque de Grenoble, le 8 août 1880. Grenoble, impr. de Allier, 1880; in-12 de xiv et 61 pages.

Catalogue des objets exposés au Musée Guimet, précédé d'un Aperçu sur les religions de l'Inde, de la Chine et du Japon. Lyon, impr. de Pitrat aîné, 1880; in-8° de 114 pages, avec planches.

Annales du Musée Guimet. Tome I. Lyon, Pitrat aîné; Paris, Leroux, 1880; in-4° de 384 pages, avec 9 planches.

Annual Report (27th) of the Committee of the free public Library, Museum, and Walker Art Gallery of the borough of Liverpool. Liverpool, H. Greenwood, 1880; in-8°.

Catalogue de peinture, sculpture et dessin du Musée de Nîmes. Nîmes, impr. de Clavel-Ballivet, 1880; in-18 de 88 pages.

Notice des Collections composant le Musée de Jeanne d'Arc, de la ville d'Orléans, par M. P. Mantellier, directeur honoraire du Musée historique de l'Orléanais. Orléans, Herluison, 1880; in-12 de 135 pages.

La Collection de décorations militaires françaises au Musée d'artillerie, par le comte de Marty. Paris, J.-B. Dumoulin, 1880; in-8° de 210 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, de la [illegible]

Catalogue descriptif des tapisseries exposées au Musée des arts décoratifs en 1880. Paris, impr. de Mouillot, 1880; in-18 de 33 pages.

Catalogue descriptif des tissus et broderies exposés au Musée des arts décoratifs en 1880, par MM. Victor Gay et Dupont Auberville. Paris, impr. de Mouillot, 1880; in-12 de iii et 48 pages. Prix : 1 fr.

Musées du Nord. — Le Musée impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, par M. L. Clément de Ris. Paris, Quantin, 1880; in-8° de 60 pages, avec vignettes.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 178, 312, 573; t. XX, p. 377, et t. XXI, p. 262.

South Kensington Museum art handbooks. The industrial arts in Spain, by Juan L. Riaño. London, Chapman and Hall, 1879; in-8° with numerous woodcuts.

Le Musée de Versailles. Catalogue des tableaux, objets d'art, etc. Paris, rue Guénégaud, 7, 1880; in-12 de 172 pages, avec vignettes et plan.

Guide au Musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du Palais, etc. Paris, rue Guénégaud 7, 1880; in-12 de 82 pages, avec un plan.

Le Musée Vivenel à Compiègne, par le comte de Marsy. Paris, Dumoulin, 1880; in-8° de 8 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Catalogue de la huitième Exposition (1880) de la Société des amis des Beaux-Arts de Besançon, impr. de Dodivers, 1880; in-8° de 96 pages.

Le Salon du Havre en 1880, revue complète de l'Exposition des Beaux-Arts, par A. Lécureur. Le Havre, impr. du journal *Le Havre*, 1880; in-8° de 115 pages.

Guide du visiteur à l'Exposition du Mans. 1880. Le Mans, impr. de Drouin, 1880; in-18 de 56 pages.

Exposition universelle de Melbourne en 1880. France. Notice sur les dessins, modèles et ouvrages relatifs aux services des Ponts et Chaussées, des Mines, des Bâtiments civils et Palais nationaux, réunis par les soins du Ministère des travaux publics. Paris, impr. nat., 1880; in-8° de iv et 603 pages, avec vignettes.

Katalog der internationalen Kunst-Austellung zu München... [Catalogue de l'Exposition artistique internationale, au Palais de cristal. Munich]. München, comité de l'Exposition, 1879; 3e édition, avec supplément, in-8°.

Visites des ingénieurs, anciens élèves de l'École centrale des arts et manufactures à l'Exposition universelle de 1878. Visite au Palais du Trocadéro, par MM. Bourdais et Mouchelet. Paris, 18 rue Lafayette, 1880; in-8° de 22 pages, avec gravures.

Extrait des *Annales industrielles*.

L'Art à Paris, par Tullo Massarani. Paris, Loones, 1880; 2 vol. in-8°.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 7 août 1880, un article de M. Paul Lefort.

Projet de réorganisation des Expositions annuelles des beaux-arts, par F. Chaigneau. Paris, 1880; in-8° de 14 pages.

L'Art et les Artistes au Salon de 1880, avec une Introduction sur les Salons depuis leur origine, par Maurice du Seigneur. Paris, Paul Ollendorff, 1880; in-18 de xlvi et 214 pages, avec 6 compositions, et des ornements spéciaux dessinés par Henri Toussaint.

L'Exposition des Beaux-Arts, 1re année. Salon de 1880. N° 1. Paris, Baschet, 1880; gr. in-8° de 15 pages, avec 2 photogravures et 5 gravures.

On annonce 16 livraisons à 2 francs.

Memento du Salon de peinture, de sculpture et de gravure, par Henri Olleris, indiquant les œuvres les plus remarquables exposées au Palais de l'Industrie, par Henri Olleris. Paris, Jouaust, 1880; in-16 de 79 pages, avec un plan. Prix : 1 fr.; sur Hollande : 2 ; sur Chine ou sur Whatman : 4.

The Paris Salon. 1880. Paris, Bernard, 1880; in-8° de 110 pages avec 23 photolithographies.

Salon de 1880, publié dans la *Mode actuelle*, par Mme Caroline de Beaulieu. Versailles, impr. de Cerf, 1880; in-8° de 14 pages.

Le Salon réaliste, par Vast-Ricouard et Gros-Kost. N° 1. Paris, Ollendorff, 1880; in-16 de 64 pages.

Le Salon comique de 1880, par Nidrac. Paris, Delagrave, 1880; in-8° avec gravures. Prix : 1 fr.

La Peinture au Salon de 1880. — Les peintres émus. — Les Peintres habiles, par Roger-Ballu. Paris, Quantin, 1886; in-18 de 110 pages.

Les Artistes artésiens au Salon de 1880. Arras, impr. de De Sède, 1880; in-8° de 24 pages.

Extrait du *Courrier du Pas-de-Calais*, juin et juillet 1880.

Les Artésiens au Salon de 1880. II. Arras, impr. de Sueur-Charruey, 1880; in-16 de 27 pages.

Extrait de *l'Artésien* des 13 et 20 juin 1880.

Les Artistes franc-comtois au Salon de 1879, par Bernard Prost. Poligny, impr. de Abriot et Bernard, 1880; in-8° de 72 pages.

Les Artistes de la Marne au Salon de 1880, par H. B. Vitry-le-François, impr. de Pessez, 1880; in-12 de 13 pages.

Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Sixième exposition. 1880. Le Métal. Catalogue des œuvres et des produits modernes exposés au Palais de l'Industrie. Paris, impr. de Quantin, 1880; in-18 de 180 pages.

Souvenir des fêtes de Rennes. Promenade à travers l'Exposition artistique et archéologique du présidial (15-25 mai 1880). Rennes, Barain et Cie, 1880; in-12 de 47 pages.

Catalogue de la vingt-septième Exposition municipale des Beaux-Arts ouverte à l'hôtel de ville de Rouen, le 1er octobre 1880. Rouen, impr. de Lecerf, 1880; in-12 de 175 pages.

La Hollande artistique et commerciale et l'Europe industrielle. De l'utilité d'une Exposition universelle dans les Pays-Bas, par Édouard Agostini. Péronne, impr. de Quentin, 1880; in-8° de 16 pages.

Die Kunstsammlung von Eugen Felix... [La collection artistique d'Eugène Félix, à Leipzig : Catalogue par le Dr A. V. Eye et P. E. Borner]. Leipzig, T. O. Weigel, 1880; gr. in-8° avec un atlas in-f° de 36 planches en phototypie.

Catalogue de la collection d'aquarelles du comte du Val de Beaulieu, exposée au profit des pauvres de l'agglomération bruxelloise, secourus par l'œuvre de la presse. Bruxelles, typ. de E. Keim, 1880 ; in-16.

La Collection Walferdin et ses Fragonard, par le baron Roger Portalis. Paris, Quantin, 1880; in-8° de 31 pages, avec vignettes.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1880.

Catalogue de dessins anciens de diverses écoles, architecture, caricatures, costumes, etc., dont la vente a eu lieu les 11 et 12 juin 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 36 pages.

451 numéros.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

L'Œuvre complet de Rembrandt, décrit et catalogué par M. Eugène Dutuit, et reproduit par les procédés d'héliogravure de Charreyre. 1er fascicule. Paris, A. Lévy, 1880.

On annonce deux volumes grand in-4° et un album grand colombier ; on ne dit pas le nombre des fascicules.

L'Œuvre gravé de Rembrandt, étude monographique rédigée pour servir d'introduction au Catalogue d'une Exposition des gravures du maître..., par Francis-Seymour Haden. [Traduit en français par M. A. W. Thibaudeau]. Paris, à la *Gazette des Beaux-Arts*, 1880; gr. in-8° de 36 pages, avec figures.

Voir la *Chronique des Arts* du 24 juillet 1880, page 209.

Histoire de la gravure dans l'École de Rubens, par Henry Hymans. Ouvrage couronné par l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, F.-J. Olivier, 1879; in-8°, avec cinq fac-similés.

Extrait des *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*.

Le Peintre-graveur hollandais et flamand, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres de l'École hollandaise et flamande. Ouvrage faisant suite au peintre-graveur de Bartsch; par J. Philippe van der Kellen. Tome I. Utrecht, Kemink,

S. D.; in-f° avec des fac-similés, par J.-A. Boland.

Curiosités du Musée d'Amsterdam. Fac-similés d'Estampes de maîtres inconnus du xve siècle, édités par J.-W. Kaiser.... Utrecht, Kemink, S. D., in-f°.

Histoire de la Caricature, sous la Réforme et la Ligue (Louis XIII à Louis XVI), par Champfleury. Paris, Dentu, 1880; in-18 de XIII et 323 pages, avec vignettes. Prix 5 fr.

Voir la *Chronique des Arts* des 2[illegible] juin et 24 juillet 1880.

A descriptive Catalogue of the etched Work of Francis Seymour Haden, by sir William Richard Drake. London, Macmillan, 1880; gr. in-8°.

Charles Jacque. 30 eaux-fortes. Paris, E. Bernard, 1880; in-4° grand aigle. Prix 50 fr.

Huit eaux-fortes (six figures et deux vign.) composées et gravées par Ad. Lalauze, pour illustrer *Paul et Virginie*, Paris, Th. Belin, 1880; in-18 jésus.. Prix : 10 francs.

Heures illustrées, par Ch. Mathieu, terminées par MM. Grell et G. Regamey. Paris, Laplace et Sanchez, 1880; in-16 de 180 pages, avec de nombreuses chromolithographies.

Fragonard (Jean-Honoré). Portrait d'après un dessin au crayon noir et à l'estompe rehaussé de blanc, par Lemoine; gravé à l'eau-forte par M. De Marne. Paris, Lefilleul, 1880; grand in-4°. Prix de 15 à 35 francs, suivant les papiers et les tirages.

Croquis parisiens, par J.-K. Huysmans. Paris, Henri Vaton, 1880; in-8° de 108 pages, avec des eaux-fortes de Forain et Raffaelli.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 10 juillet 1880, un article de M. A. de Lostalot.

La Gravure et la Lithographie à l'Exposition universelle de 1878 à Paris, par le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Paris, impr. nat., 1880; in-8° de 11 pages.

Rapports du jury international.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, vignettes du XVIIIe et du XIXe siècles, œuvres J.-M. Moreau le jeune et de Gavarni, composant la collection de feu Marie-Joseph-François Mahérault, dont la vente a eu lieu du 18 au 25 mai 1880. Paris, impr. de Pillet et Dumoulin, 1880; in-8° de 193 pages.

1817 numéros.

Catalogue d'une jolie collection de portraits et vignettes pour illustrations, par Callot, Carmontelel, Cochin, Daullé, De Launay, etc.; nombre avant la lettre et eaux-fortes pures, dont la vente a eu lieu les 24, 25 et 26 mai. Paris, impr. veuve Renou, 1880; in-8° de 63 pages.

750 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, XVIIIe siècle et modernes, eaux-fortes pures, illustrations, vignettes, portraits, dessins divers, dont la vente a eu lieu le 31 mai 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 24 pages.

250 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, œuvres de J. Luyken, pièces historiques, vignettes vues, portraits, etc. Collection de V. d. N., amateur hollandais, dont la vente a eu lieu les 4 et 5 juin 1880. Paris, impr. veuve Renou, 1880; in-8° de 27 pages.

301 numéros.

Catalogue d'estampes, XVIIIe siècle et modernes; eaux-fortes pures, vignettes, portraits, œuvres de Cochin, Van-Dyck, Ficquet, Gaucher, Saint-Aubin, etc., dont la vente a eu lieu le 16 octobre 1880; in-8° de 23 pages.

276 numéros.

Catalogue d'estampes modernes, Prud'hon, etc.; portraits par graveurs, Gaucher et autres, par noms; collection de portraits différents de littérateurs, écrivains, classés par ordre alphabétique, etc.; dont la vente a eu lieu le 21 octobre 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 19 pages.

307 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, modernes et École du XVIIIe siècle; ornements, portraits, illustrations, vignettes, dont la vente a eu lieu le 28 octobre 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 20 pages.

258 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, pièces historiques, costumes, caricatures, portraits, École du XVIIIe siècle, en noir et en couleur, dont la vente a eu lieu du 15 au 18 novembre 1880; in-8° de 88 pages.

882 numéros.

L'enlèvement de Psyché, lithographié par G.-W. Thornley, d'après Prud'hon. Paris, Fabré, 1880. Prix de 2 à 5 fr. suivant les états.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

L'Archéologie préhistorique, par le baron J. de Baye, de la Société des antiquaires de France. Paris, Leroux, 1880; grand in-8° de X et 417 pages, avec 5 planches et 59 figures.

Dictionnaire général de l'archéologie et des antiquités chez les divers peuples, par Ernest Bosc, architecte. Paris, Firmin-Didot, 1880; in-18 de VIII et 576 pages, avec 450 figures.

Monuments de l'art antique, publiés sous la direction de M. Olivier Rayet, professeur suppléant au collège de France, directeur-adjoint de l'École des hautes études. 1re livraison. Paris, A. Quantin, 1880; in-folio de IV et 72 pages, avec 15 planches. Prix : 25 francs; sur papier de Hollande : 50 fr.

On annonce 6 livraisons. — Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXII, p. 268-274, un article de M. Louis Gonse.

Apollon Pythoktonos. Ein Beitrag... [Apollon Pythoktonos. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art grecs, par Théodore Shreiber]. Leipzig, W. Engelmann, 1879; in-8°, avec 2 planches.

Catalogue général des monuments d'Abydos, découvert pendant les fouilles de cette ville, par Auguste Mariette, de l'Institut. Paris, impr. nat., 1880; in-4° de VIII et 598 pages, avec figure et planche photographique.

Das Erechtheion und der Tempel der Athene... [L'Erecthéion et le temple d'Athéné Polias à Athènes, par James Fergusson; publié par le Dr Henri Schliemann.] Leipzig, Brockhaus, 1880; in-4° avec 4 planches et 2 figures.

Mykenische Thongefaesse... [Poteries de Mycènes. Hommage pour la fête du cinquantenaire de l'Institut archéologique allemand de Rome, publié au nom de l'Institut d'Athènes, par Adolphe Furtwaengler et Georges Loeschcke]. Berlin, A. Ascher, 1879; in-folio oblong.

Étude sur Préneste, ville du Latium, par M. Emmanuel Fernique. Paris, Thorin, 1880; in-8° de 226 pages, avec 4 planches.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule 17.

Pompejanische Beiträge. [Études pompéiennes, par Auguste Mau.] Berlin, G. Reimer, 1879; in-8°, avec 3 planches.

Promenades archéologiques, Rome et Pompéi, par Gaston Boissier, de l'Académie française. Paris, Hachette, 1880; in-18 de VIII et 384 p., avec 7 planches.

Recherches archéologiques sur les Iles Ioniennes. III. Zante. IV. Cérigo. V. Appendice, par Othon Riemann, ancien membre de l'École française d'Athènes. Paris, Thorin, 1880; in-8 de 72 pages, avec 2 cartes.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule 18. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 594-595.

Lettre à M. le Directeur de l'École française de Rome. Sur quelques briques romaines du Louvre, par Ant. Héron de Villefosse, premier attaché au département des antiques du Louvre. Paris, Thorin, 1880; in-8° de 24 pages.

Notice sur des vases ornés de sujets, une parure et des épées en bronze découverts dans le département de la Somme, arrondissement d'Abbeville, par A. Van Robais. Amiens, impr. de Douillet, 1880; in-8° de 22 pages, avec 4 planches.

Lettre à M. Jules Quicherat, directeur de l'École des Chartes, sur une découverte d'objets gaulois en or, faite en 1759 dans l'étang de Nesmy (Vendée), par Benjamin Fillon. La Roche-sur-Yon, impr. de veuve Cochard-Tremblay, 1879; in-8° de 46 pages.

Tiré à 150 exemplaires sur papier vergé.

Essai iconographique sur saint Louis, par Gaston Le Breton. Paris, Martin, 1880; in-4° de 35 pages, avec 20 gravures.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 29 mai 1880, un article de M. Louis Gonse.

Mélanges d'archéologie, comprenant les sceaux de Guillaume des Roches, sénéchal d'Anjou, Maine et Touraine; ceux de l'abbaye de la Clarté-Dieu, l'*ex-voto* de la dame de Courvalier et le tombeau de la recluse Ermecie, par Eugène Hucher. Le Mans, Monnoyer, 1880; in-8° de 35 pages.

Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, ancienne église métropolitaine Notre-Dame. Comptes, inventaires et documents inédits, par Jules Houdoy. Paris, Morgand et Fatout, 1880; grand in-8° de 445 pages, avec une vue et un plan de l'ancienne cathédrale.

Extrait, tiré à 225 exemplaires numérotés, sur papier de Hollande, des *Mémoires de la Société des sciences et des arts de Lille.*

Historique et description de l'église et paroisse de Saint-Loup de Châlons, par Louis Grignon. Châlons-sur-Marne, impr. de Martin, 1880; in-8° de IV et 216 planches.

Jublains; notes sur les antiquités; époque gallo-romaine, par H. Barbe. Tours, impr. de Bouserez, 1880; in-8° de 27 pages avec planches.

Le Tombeau monumental et le pèlerinage de Saint-Ronan, à Loc-Ronan, en Bretagne, par dom François Plaine, bénédictin. Arras, impr. de Laroche, 1880; in-8° de 16 pages avec 1 planche.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Monographie de la cathédrale de Lyon, par Lucien Bégule; précédée d'une Notice his-

torique, par M. C. Guigue. Lyon, impr. Le Mougin-Rusand, 1880; in-f° de VIII et 229 p., avec 34 planches hors texte, dont plusieurs en chromolithographie, et figures diverses.

Tiré à 385 exemplaires.

Description de la Sainte-Chapelle, par M. F. de Guilhermy, de la Commission des monuments historiques et du Comité des travaux historiques. 4e édition. Paris, impr. de Capiomont et Renault, 1880; in-12 de 79 p. avec 6 gravures.

Monographie du huitième arrondissement de Paris, étude archéologique et historique, par Hippolyte Bonnardot. Paris, Quantin, 1880; in-4° de III et 169 pages, avec 9 planches.

Voir la *Chronique des Arts* du 26 juin 1880.

La colonne de Catherine de Médicis à la Halle au blé, par Anatole de Barthélemy. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1880; in-8° de 24 pages, avec 2 planches.

Extrait, non mis en vente, des *Mémoires de la Société de Paris et de l'Ile-de-France*, tome VI.

L'Église des dominicains de Revin, sa construction, ses œuvres d'art, ses souvenirs de Billuart et des frères Labye. Reims, imp. de Monce, 1880; in-8° de 24 pages.

Extrait du *Bulletin du diocèse de Reims*, mars et avril 1880, tome XIII; tiré à 100 exemplaires, dont 50 avec la reproduction du portrait de Billuart, conservé au presbytère.

Histoire de l'abbaye de Saint-Antonin-en Rouergue, par M. l'abbé V. Lafon. Rodez, imp. de Ratery-Virenque, 1880; in-8° de 39 pages, avec 3 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société... de l'Aveyron*, tome XII.

Le château de Saint-Cloud, son incendie en 1870. Inventaire des œuvres d'art détruites ou sauvées, par Marius Vachon. Paris, Quantin, 1880; in-8° de 107 pages avec 2 eaux-fortes.

Bibliothèque de l'Art et de la Curiosité.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Le Trésor de San'â (monnaies himyaxitiques), par G. Schlumberger. Paris, Leroux, 1880 gr. in-4° de 69 pages avec planches.

Athena und Marsyas, Bronzemünje... [Athéna et Marsyas, monnaie de bronze du Musée de Berlin, par Louis de Sybel.] Marburg, N.-G. Elwert, 1879; in-4° avec deux figures.

Catalogue of the collection of greek and roman coins formed by George Sim,... Edinburgh. S. L., privately printed, 1879; in-4°.

Catalogue de médailles grecques, romaines, byzantines, bactrianes, des pierres gravées, camées, statuettes de la collection du docteur Paul Fenely-Bey. Constantinople, typ. Angelidès, 1878; in-4°.

Catalogue of oriental coins in the British Museum. The coinage of Egypt, by Stanley Lane Poole. Edited by Reginald Stuart Pool. London, by order of the Trustees, 1879; in-8°.

Tratado de numismatica arabigo-espanola, por don Francisco Codera y Zaidin. Madrid, M. Murillo, 1879; in-8°.

Le Besant d'or sarrazinas pendant les croisades, étude comparée sur les monnaies d'or arabes, et d'imitation arabe, frappées en Égypte et en Syrie aux XIIe et XIIIe siècles, par Louis Blancard; suivi de la table des poids de 300 dinards fathimites dressée par H. Sauvage. Marseille, imp. de Barlatier-Feissat, 1880; in-8° de 48 pages, avec figures et 1 planche.

Découverte de médailles gauloises à Mirans (Isère), avril 1879. Rapport à M. le maire de Grenoble, par M. Gustave Valder, rédacteur du Catalogue des médailles. Grenoble, impr. de Dupont, 1880; in-8° de 22 pages avec 1 planche.

Triens mérovingiens du pays de Reims, à la légende Vico Santi Remi ou Santi Remidi, par M. Ch. Loriquet, bibliothécaire de la ville de Reims. Reims, impr. Monce; 1880; in-8° de 28 pages, avec figures.

Histoire monétaire de Jean le Bon, roi de France, par F. de Saulcy, de l'Institut. Paris, Van Peteghem, 1880; in-4° de 143 p., avec 6 planches.

Étude sur les monnaies au type altéré de Henry l'Oiseleur. Trouvaille de Longeaux, par M. Maxe-Werly. Bar-le-Duc, impr. de Constant-Laguerre, 1880; in-8° de 15 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Mémoires de la Société... de Bar-le-Duc.*

Notice sur les médailles dites pieds de sanglier, par A.-C. Goudard. Toulouse, Privat, 1880; in-8° de 16 pages, avec trois planches.

Catalogue de la collection de monnaies du moyen âge et de livres numismatiques délaisés par feu M. L. Læssœe. Copenhague, impr. de Thiele, 1879; in-16.

Medaglie di Niccolo Copernico descritte dal dott. Arturo Volinski (Volynski). Firenze, tip. diella Gazetta d'Italia, 1879; in-8°.

Numismatique de Remiremont et de Saint-Dié, par Léon Maxe-Verly. Nancy, impr. de

Crépin-Leblond, 1880; in-8° de 83 pages, avec 6 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.*

Les médailles religieuses du Pas-de-Calais, par L. Dancoisne, notaire honoraire. Arras, imp. de Rohard-Courtin, 1880; in-8° de 300 pages, avec 39 planches et figures.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Memorie Storiche sulle maioliche di Faenza, da C. Malagolo. Bologne, 1880; in-12 de 544 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 4 septembre 1880.

The Ceramic Art, a Compendium of the History and Manufacture of Pottery and Porcelain, by Jennie J. Young. Paris, Rouveyre, 1880; in-4° de 498 pages, avec 464 illustrations. Prix : 35 francs.

Grundriss des Keramick in bezug auf das Kunstgewerbe, von Friedrich Jaennicke. Paris, Rouveyre, 1880; gr. in-8° de xv et 96 pages, avec 460 illustrations et 2645 marques et monogrammes. Prix : 60 francs.

Guide de l'amateur de porcelaines et de poteries, ou collection complète des marques de fabriques de porcelaines et de poteries de l'Europe et de l'Asie, par le Dr J.-G. Théodore Graesse..... 6e édition, revue, considérablement augmentée et contenant la seule collection complète des marques du vieux Saxe. Dresde, G. Schoenfeld, 1880; in-16.

Pottery and Porcelain : a Guide to collectors, by Frederick Litchfield. London, Bickers, 1879; in-16.

Mémoire sur les anciens vitraux des départements du Pas-de-Calais et du Nord, présenté au congrès tenu par la Société française d'archéologie à Arras en 1880, par M. L. Latteux. Amiens, imp. de Yvert, 1880; in-8° de 36 pages.

Notice sur les vitraux de l'église de Notre-Dame de Sablié, par le duc de Chaulnes. Mamers, imp. de Fleury et Dangin, 1880; in-8° de 29 pages avec planches.

Papier vergé.

Les cristaux, la verrerie et les vitraux à l'Exposition universelle de 1878, par MM. Didron et Clémandot. Paris, imp. nat., 1880; in-8° de 94 pages.

Rapports du jury international.

Mobilier artistique des églises de Toul, par M. l'abbé Guillaume, aumônier de la chapelle ducale de Lorraine. Nancy, imp. de Crépin-Leblond, 1880; in-8° de 23 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1880.

Inventaire du mobilier du château de Berzé (1346), publié par Henri Furgeot. Paris, Picard, 1880; in-8° de 15 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, du *Cabinet historique*, tome XXV.

Meubles en bois sculpté ayant figuré à l'Exposition rétrospective de Lyon, par J.-B. Giraud, conservateur des Musées archéologiques de la ville de Lyon. Paris, J. Baudry, 1880; in-f° de 50 planches en héliogravures. Prix : 160 francs.

Le Meuble et toutes ses industries à la fin du xixe siècle, par F. Leglas-Maurice. Paris, A. Cerf, 1880; 2 vol. in-f° de 250 planches. Prix : 90 francs.

Inventaire des reliques, joyaux et ornements de l'église cathédrale la Major de Marseille à la fin du xvie siècle, par le Dr L. Barthélemy. Marseille, imp. Olive, 1880; in-8° de 36 pages.

Le Trésor de la cathédrale de Mouthiers (Savoie), par Mgr X. Barbier de Montault. Tours, imp. de Bouserez, 1880; in-8° de 40 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1879, nos 7 et 8.

Reliquaire de Saint-Léobon, à Grand-Bourg-de-Salagnac (Creuse), par G. Callier, inspecteur de la Société française d'archéologie. Arras, Laroche; Paris, Dumoulin, 1880; in-8° de 4 pages avec planche.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Bras-reliquaire de saint Eutrope (xve siècle), par G. Ballier, inspecteur de la Société française d'archéologie. Paris, Dumoulin, 1880; in-8° de 4 pages avec planche.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Bibliographie. Antiquités scythiques. La grande couronne de Novo-Tcherkask, avec des considérations sur divers bijoux scythiques du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, par A. I. Odobesco, professeur d'archéologie à l'université de Bukarest. [Rapport par M. Charles de Linas.] Arras, imp. de Rohart-Courtin, 1880; in-8° de 20 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie d'Arras*, tome XII, 1880.

L'Orfèvrerie à l'Exposition universelle de 1878, à Paris, par M. L. Bachelet, ancien fabricant d'orfèvrerie. Paris, imp. nat., 1880; in-8° de 36 pages.

Rapports du jury international.

Diamants et pierres précieuses. Cristallographie, descriptions, emplois, évaluations,

commerce, bijoux, joyaux, orfèvreries au point de vue de leur histoire et de leur travail, par MM. Ed. Jannetaz, E. Fontenay, Em. Vanderheym et A. Coutance. Paris, Rothschild, 1880; in-8° de XII et 380 p. avec une planche en couleur et 350 vignettes. Prix : 20 francs.

La tapisserie de haute lisse à Arras avant le XVe siècle, d'après des documents inédits, par le chanoine Dehaisnes, archiviste du département du Nord. Paris, Plon, 1880; in-8° de 16 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 10 juillet 1880, un article de M. A. Darcel.

Les tapisseries du château de Bar, par F. des Robert. Nancy, imp. de Crépin-Leblond, 1880; in-8° de 4 pages.

Notice historique et descriptive sur la tapisserie dite de la reine Mathilde (exposée à la bibliothèque de Bayeux), par l'abbé J. Laffetay, conservateur de la bibliothèque municipale. 3e édition. Bayeux, imp. de Payan, 1880; in-8° de 79 pages.

Les Tapis, tapisseries et autres tissus d'ameublement à l'Exposition universelle de 1878, par M. H. Crosne. Paris, imp. nat., 1880; in-8° de 17 pages.

Rapports du jury international.

Le Costume au moyen âge d'après les sceaux, par le comte de Marsy. Paris, Champion, 1880; in-8° de 15 pages, avec sceaux.

Extrait du *Bulletin monumental.*

Les Papiers peints, les papiers de fantaisie et les stores à l'Exposition universelle de 1878, par M. Isidore Leroy. Paris, imp. nat., 1880; in-8° de 30 pages.

Rapports du jury international.

Collections de Terre-Neuve, appartenant à Octave de Rochebrune. Les armes depuis l'âge celtique jusqu'au XVIIIe siècle. N° 1. Époques de la pierre et du bronze, par Octave de Rochebrune. Niort, Clouzot, 1880; in-4° de 19 pages, avec 2 planches.

Antiquités typographiques de la France; origines de l'imprimerie à Albi en Languedoc (1480-1484); les pérégrinations de J. Neumeister, compagnon de Gutenberg, en Allemagne, en Italie et en France (1485-1507), d'après les monumens typographiques et des documents originaux inédits, avec notes, commentaires et éclaircissements, par A. Claudin. Paris, Claudin, 1880; in-8° de 108 pages, avec 12 planches.

La reliure française depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par MM. Marius Michel, relieurs-doreurs. Paris, Morgand et Fatout, 1880; in-4° de 150 pages, avec 22 planches, un frontispice par Hédouin, et des figures dans le texte. Prix : 50 fr.

Quelques exemplaires sur papier du Japon : 100 fr.

X. — BIOGRAPHIES.

Luigi Zanzi. Il mio paese. Volumine primo. Gli artisti. Varese. Macchi e Brusa, 1879; in-8°.

La peinture et les peintres célèbres, par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou, 1880; gr. in-8° de XLIX et 238 pages.

L'Art et les Artistes hollandais, par Henri Havard. III. Beerestraaten, Pieter de Hooch, Pieter Codde. Paris, Quantin, 1880; in-8° de 164 pages avec gravures.

Bibliothèque de l'Art et de la Curiosité. — Voir la *Chronique des Arts* du 29 mai 1880.

Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII, d'A. Bertolotti. Florence; Paris, Champion, 1880; in-12 de 429 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 21 août 1880, un article signé : M.

Arnold Houbraken's grosse Schonburg der niederlandischen Maler und Malerinnen... [Le grand théâtre des peintres néerlandais des deux sexes, d'Arnold Houbraken; traduit avec introduction, notes et index, par le Dr Alfred von Wurzbach. I. Traduction du texte, avec 3 index.] Wien, W. Braumüller, 1880; in-8°.

Les graveurs du XVIIIe siècle, par MM. le baron Roger Portalis et Henri Beraldi. T. I. Adam-Dossier. Paris, Morgand et Fatout, 1880; in-8° de XII et 763 pages.

On annonce trois volumes.

Handbuch für Kupferstichsammler... [Manuel des collectionneurs d'estampes, ou Dictionnaire des principaux graveurs sur cuivre du XIXe siècle, et description de leurs œuvres... par Aloïs Appel.]. Leipzig, A. Danz, 1880; in-8°.

Dictionnaire Véron, organe de l'institut universel des sciences, des lettres et des arts du XIXe siècle. Feu les savants, les littérateurs et les artistes du XIXe siècle. Suivis du Salon de 1880, par Th. Véron (6e annuaire). Paris, Bazin, 1880; in-12, de VII et 1047 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XXI, page 581.

Hippolyte Bellangé et son œuvre, par Jules Adeline. Paris, Quantin, 1880; gr. in-8° de 280 pages, avec 7 planches à l'eau-forte, 1 grav. hors texte et 28 grav. dans le texte. Prix : 20 francs.

Il a été tiré 50 exemplaires sur papier de Hol-

lande, avec 2 suites de planches. Prix : 40 fr. Voir la *Chronique des Arts* du 30 octobre 1880.

Notice sur la vie et les œuvres de J.-J. Boissieu. Paris, Rapilly, 1880; in-8° de VII et 160 pages, avec un portrait du maître d'après lui-même, un fac-similé de son écriture et quelques dessins et croquis de sa main reproduits par la phototypie.

Tiré à 150 exemplaires sur papier vergé.

Régis Breysse, sculpteur ardéchois, par Henry Vaschalde. Vienne, Savigné, 1880; in-8° de 16 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, de la *Revue du Dauphiné et du Vivarais,* numéros de novembre et décembre 1879.

Courbet. Souvenirs intimes, par Gros-Kost. Paris, Derveaux, 1880 ; in-16 de 209 pages, avec des dessins originaux hors texte, par MM. Bigot, Boissy, C. Pata, Cartier, etc.

Catalogue des œuvres de Th. Couture, exposées au Palais de l'Industrie, précédé d'un Essai sur l'artiste, par Roger-Ballu. Paris, imp. de Quantin, 1880; in-18 de XXVI et 53 pages.

Sur Th. Couture, voir, dans la *Chronique des Arts* du 4 septembre 1880, pages 282-284, un article de Duranty.

Thomas Couture, par Paul Leroi. Paris, imp. de Pillet et Dumoulin, 1880; in-8° de 12 p.

Extrait de *l'Art.*

Lucas Cranach der Aeltere... [Luc. Cranach le vieux. Contribution à l'histoire de la famille des Cranach, par F. Warnecke.] Görlitz, C.-A. Starke, 1879; gr. in-4°, avec vign. par E. Dœpler, et Blasons.

Lettres de Eugène Delacroix, recueillies et publiées par Philippe Burty. Nouvelle édition, revue et augmentée [de 67 lettres inédites]. Paris, G. Charpentier, 1880; 2 vol. in-18.

Voir la *Chronique des Arts* du 12 juin 1880.

Notice sur Alexandre Denuelle, par Ch. Lameire, lu dans la séance de la Commission des monuments historiques du 12 avril 1880. Paris, impr. de Chaix, 1880; in-8° de 10 p.

Joachim de Sandrat : Étude sur Claude Gellée et sur son séjour à Rome, par A. Benoît. Saint-Dié, impr. de Humbert, 1880; in-4° de 14 pages avec un portrait.

Extrait, sur papier vergé, du *Bulletin de la Société philomatique vosgienne,* 1879-1880.

Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre, rédigée sur de nouveaux documents et d'après des souvenirs inédits, par J. Tripier le Franc. Paris, Martin, Baur, 1880; in-4° de XII et 706 p., avec ses armoiries, un fac-similé de son écriture, et son tombeau; par Léopold Mas.

Joseph de Longueil, graveur du roi (1730-1792). Sa vie, son œuvre, par Félix Panhard. Paris, Morgand et Fatout, 1880; grand in-8° de 352 pages, avec un portrait gravé par Ad. Varin, et des reproductions de gravures.

Tiré à 200 exemplaires. — Prix : de 30 a 60 fr. suivant les papiers et le nombre des gravures.

Leben Michelangelo's... [Vie de Michel-Ange, par Herman Grimm; 5e édition]. Hannover, C. Rümpler, 1879; 2 vol. in-8°.

Le peintre Claude Monet. Notice sur son œuvre, par Théodore Duret, suivie du Catalogue de ses tableaux exposés dans la galerie de la *Vie moderne,* le 7 juin et jours suivants. Paris, Charpentier, 1880; in-8° de 15 pages, avec un portrait, par Manet.

Vie et travaux de M. Léon Moynet, statuaire à Vendeuvres, par Mgr Fèvre, protonotaire apostolique. 2e édition. Saint-Dizier, impr. de veuve Carnaudet, 1880; in-8° de 114 p., avec un portrait.

La vie de sir Anthony Panizzi, K. C. B., premier bibliothécaire du British-Museum..., par Louis Fagan. London, Remington et Cie, 1880; 2 vol. in-8°.

Voir la *Chronique des Arts* du 30 octobre 1880.

Prud'hon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance, par Charles Clément. 3e édition. Paris, Didier, 1880; in-18 de 451 pages.

Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt Kremser Schmidt... [Le peintre Martin Jean Schmidt, dit Schmidt de Krems..., par le Dr Antoine Mayer.] Wien, L.-W. Seidel, 1879 ; in-8°, avec 2 planches.

Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, da G.-B. Cavalcaselle et J.-A. Crowe. Fireuze, Le Monnier, 1878-1879; 2 vol. in-8°.

Viollet-le-Duc et son œuvre, dessiné par Claude Sauvageot. Paris, veuve A. Morel, 1880; in-4° de 116 pages à 2 colon., avec 12 planches et 150 figures dans le texte. Prix : 20 francs.

Voir plus haut, à la division : ARCHITECTURE.

On trouvera en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité,* les Notices suivantes :

ANDRIEUX, peintre, 22 mai 1880 ;
BAUDRY (l'abbé Ferdinand), archéologue; Notice par M. Benjamin Fillon, 21 août 1880 ;
BETSELLÈRE (Émile), peintre, 15 mai 1880 ;
FIRMIN-DIDOT (Hyacinthe), imprimeur-libraire, bibliophile, 21 août 1880 ;
GUILLEMIN (Alexandre), peintre, 30 octobre 1880 ;
HERPIN (Léon), paysagiste, 30 octobre 1880 ;
LABASTE (Ch.-Jules), archéologue ; Notice par M. A. Darcel, 18 septembre et 2 octobre 1880 ;
LESSING (Charles), peintre allemand, 12 juin 1880 ;
MANNHEIM (Sigismond), expert et marchand de curiosités, 16 octobre 1880 ;

Piesse (J.-L.-Hippolyte), critique d'art et conservateur du musée des Études, à l'École des beaux-arts, 16 et 30 octobre 1880;
Schopin (Henri), peintre, 30 octobre 1880;
Vallette (Maurice), graveur, 12 juin 1880;
Visconti (Pietro-Ercole), archéologue, 30 octobre 1880.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Le Panphotographe, ou la Photographie pour tous sans dépense et sans difficulté, guide des amateurs, des industriels, etc., par A. Gorde, photographe-chimiste. Paris, impr. de Rudrauf, 1880; in-18 de 38 pages.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

Annales des Beaux-Arts. Le Salon, journal de l'Exposition. 1re année. N° 1. Paris, 13, quai Voltaire, 1880; in-4° de 16 pages à 3 colonnes avec gravures,

Paraît tous les samedis; un numéro, 1 fr.; édition de luxe, douze numéros : 60 fr.

Annales du Musée Guimet, publiées sous la direction de M. Maurice Vernes, avec le concours de MM... 1re année. T. I. N° 1, janvier-février 1880, Paris, Leroux, 1880; in-8° de 164 pages, avec planches.

Paraît tous les deux mois; un numéro, 5 fr.; un an, 25 fr.

Annuaire des Musées cantonaux... d'initiative privée. N° 4. Année 1880. Caen, impr. Le Blanc-Hardel; Lisieux, M. E. Groult, avocat, fondateur des Musées cantonaux, 1880; in-8° de 96 pages.

Abonnements annuels gratuits pour les fondateurs d'institutions cantonales; 3 fr. pour les membres des corps enseignants; 5 fr. pour tous les autres.

L'Avenir. — Exposition, journal hebdomadaire [de l'Exposition universelle du Mans]. N° 1, 16 mai 1880. Le Mans, impr. de Drouin, 1880; in-4° de 8 pages à 3 colonnes, avec gravures.

Paraît le dimanche. Un numéro : 10 centimes.

L'Exposition, bulletin officiel de l'Exposition artistique, industrielle et commerciale de Melun, N° 1, 25 février 1880. Melun, impr. de Charriou, 1880; in-4° 4 pages, à 3 colonnes.

Un numéro, 0f,10; la collection, 2 fr.

L'Exposition d'Auch, journal hebdomadaire spécial (quotidien pendant la durée de l'Exposition), publié par P. Garet. — Numéro spécimen. — 25 avril 1880. Auch, impr. de Lartet, 1880; in-4° de 8 pages à 2 colonnes.

Abonnement, 3 fr.; un numéro, 0f,15.

Le Fusain, par MM. Allongé, Appian, Lalanne, Karl Robert. Paris, E. Bernard, 1880; grand in-4°, avec 2 fac-similés de fusains.

Mensuel. Un an, 18 fr.; un numéro, 2 fr.

Le Nouveau Musée, publié sous la direction de Louis Enault. 1re livraison. Paris, E. Bernard, 1880; grand in-4° de 16 pages, avec 4 planches photogravées grand in-folio.

Mensuel. Un an, 100 fr.; une livraison, 12 fr.

L'Office de l'ameublement, journal-album mensuel, illustré de dessins nouveaux (à l'échelle de 10 centimètres pour 1 mètre), par par J. Verchère, architecte d'ameublement. Renseignements divers utiles...; étude rétrospective sur le mobilier ancien et moderne et sur les différents styles. 1re année. N° 1. Juillet 1880. Paris, faubourg Saint-Antoine, 23, 1880; grand in-4° de 8 pages, à 2 colonnes, avec 4 planches.

Un an, 20 fr.; en couleur, 18 fr. en plus.

Le Passant, journal satirique de critique d'art et de théâtre. 1re année. Numéro spécimen. 8-15 mai 1880. Paris, imp. de Schlæber, 1880; in-4° de 8 pages, à colonnes.

Paraît le samedi. Un numéro, 20 centimes.

La Provence artiste, science, littérature, Beaux-Arts. N° 1. 1er mai, 1880. Marseille, 1880; in-4° de 4 pages, à 2 colonnes.

Un an, 10 fr.; un numéro, 0f,25.

Revue de l'Exposition du Mans, 1880. N° 1. 5 juin. Le Mans. Morel; Paris, Gouin, 1880; grand in-8° de 24 pages, avec planches. 24 numéros. Prix : 10 francs.

Revue des antiquaires, des artistes et des archéologues. 1re année. 1er mai 1880. N° 1. Marseille, impr. de Doucet, 1880; grand in-4° de 8 pages, à 2 colonnes.

Paraît les jeudis. Un an, 6 fr.; un numéro, 0f,30.

Revue des arts décoratifs, Bulletin de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie et du Musée des arts décoratifs. 1re année. N° 1. Paris, Quantin, 1880; grand in-4° de 32 pages, à 2 colonnes, avec gravures.

Mensuel. Un an, 20 fr. — Voir la *Chronique des Arts* du 12 juin 1880.

Paul Chéron.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1880.

VINGT-DEUXIÈME ANNÉE. — TOME VINGT DEUXIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME VINGT-DEUXIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît — [1841]

